

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
Санкт-Петербургский государственный университет

Пацей Анастасия Владимировна

**АРТ-РЕЗИДЕНЦИИ КАК ФОРМА МОБИЛЬНОСТИ НА  
ПОСТСОВЕТСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ В РОССИИ И ВОСТОЧНОЙ  
ЕВРОПЕ 1980-2000-Х ГОДОВ**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки  
50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа «Кураторские исследования»

Научный руководитель:

Туркина Олеся Владимировна,  
кандидат искусствоведения,  
доцент, Кафедра междисциплинарных  
исследований и практик в области искусств

Санкт-Петербург

2017

## СОДЕРЖАНИЕ

|   |    |
|---|----|
| Введение.....   | 3  |
| Глава 1. АРТ-РЕЗИДЕНЦИЯ В МЕНЯЮЩЕЙСЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПАРАДИГМЕ: 1960-1990 ГГ.  |    |
| 1.1 Арт-резиденция как открытая система: проблема определения и история развития феномена.....  | 8  |
| 1.2. Теория формирования арт-резиденций: «Трансцендентальная топология» Георга Лукача, «Эстетика взаимодействия» Николя Буррио, концепция «множества» Паоло Вирно.....                      | 25 |
| 1.3. Переход от продукто-ориентированной к процессу-ориентированной практике. Дематериализация художественного произведения и новый «номадизм» как предпосылки расцвета арт-резиденций..... | 40 |
| Глава 2. ФЕНОМЕН АРТ-РЕЗИДЕНЦИИ В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ РОССИИ XX В.  |    |
| 2.1. Прототипы арт-резиденций и творческие центры на территории СССР во второй половине XX в.....   | 51 |
| 2.2. Модели мобильности в СССР и их влияние на развитие арт-резиденций на постсоветском пространстве.....   | 63 |
| Глава 3. АРТ-РЕЗИДЕНЦИИ В КУЛЬТУРНОМ КОМПЛЕКСЕ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ   |    |
| 3.1. Государственные программы: арт-резиденции ГЦСИ в Кронштадте и Калининграде, программа «AiR Karelia» при медиа-центре «Выход» в Петрозаводске.....                                      | 67 |

|  |         |
|--|---------|
| 3.2. Ситуативная модель арт-резиденций при общественных организациях:<br>Санкт-Петербургская Арт-резиденция в арт-центре «Пушкинская-10»,<br>«Arkhangelsk AiR» при Архангельском отделении Союза художников России,<br>арт-резиденция в Мурманске..... | 85      |
| 3.3. Событийная модель арт-резиденций и проблема развития территорий:<br>Ширяевская и Уральская биеннале, фестиваль «Архстояние».....  | 96      |
| 3.4. Арт-резиденции в контексте негосударственных институций и частных<br>инициатив: ЦТИ «Фабрика», СЦИ «Заря», «Гридчинхолл», Творческая<br>усадьба «Гуслица», «СЕС ArtsLink Back Apartment».....   | 111     |
| 3.5. Стратегии кураторской работы в контексте программ<br>арт-резиденций.....  | 123     |
| <br>Заключение.....  | <br>132 |
| <br>Список использованных источников и литературы.....   | <br>136 |

## Введение

Данная магистерская диссертация посвящена исследованию феномена арт-резиденций как формы мобильности на постсоветском пространстве России и Восточной Европы 1980-2000-х гг. Сегодня число резиденциальных программ по всему миру непрерывно растёт, а их форматы и стратегии работы становятся всё более разнообразными. Расширение моделей профессиональной мобильности для специалистов в области культуры и искусств и развитие международной сети резиденций имеет целый ряд предпосылок и отражает важные изменения в художественной парадигме XX-XXI вв.

Этот процесс наблюдается и в России, однако, отечественный опыт организации арт-резиденций имеет свои отличительные особенности. Несмотря на то, что сегодня в стране существует более двадцати различных программ, эта область до сих пор остаётся малоизученной. Недостаток информации и внутрипрофессиональных связей приводит к тому, что российские арт-резиденции мало известны как международному арт-сообществу, так и отечественным специалистам. В такой ситуации данное исследование представляется особенно актуальным и своевременным. В нём впервые предпринимается попытка осмысления арт-резиденции как важного культурного феномена в исторической и философской перспективе, а также приводится систематизированная информация о программах, существующих сегодня в России.

Необходимо отметить, что под формулировкой «Восточная Европа и Россия», заявленной в теме, понимается, в первую очередь Европейская часть России, а также ряд других регионов страны. В то же время, в исследовании приводятся примеры из опыта арт-резиденций в Восточной и Западной Европе, а также США.

Сегодня существует острая нехватка изданий и публикаций, посвящённых феномену арт-резиденций. В зарубежной литературе существует ряд книг и сборников, авторы которых обращаются к данной теме, однако арт-резиденции редко становятся центральным предметом исследования<sup>1</sup>. Ещё более сложной оказывается ситуация в отечественной практике — сегодня на русском языке не издано ни одного основательного труда об арт-резиденциях, а материалы, которые находятся в публичном доступе носят фрагментарный, разрозненный характер. Как правило, они ограничиваются кратким описанием тех или иных программ или представляют аннотации иностранных текстов.

Материалы, которые использовались в данной работе, можно условно разделить на несколько категорий:

1. Исследования, посвящённые проблемам мобильности, в т. ч. профессиональной мобильности творческих деятелей;
2. Источники, предоставляющие информацию о современных арт-резиденциях и их проектах (в т.ч. каталоги выставок);
3. Тексты, обращающиеся к художественному опыту второй половины XX в.;
4. Труды современных философов, социологов и художественных критиков;
5. Интервью с представителями российских программ арт-резиденций;

---

<sup>1</sup> RE-tooling RESIDENCIES: A Closer Look at the Mobility of Art Professionals. Ed. Anna Ptak. Warsaw: Ujazdowski Castle, 2011. 260 p.; Lord G. D., Blankenberg N. Cities, Museums and Soft Power. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015. 272 p.; a.RTISTS IN TRANSIT / How to Become an Artist in Residence. Berlin: Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste (IGBK). 2012; Wesseling J. See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher. Amsterdam: Valiz, 2011. 305 p.; Wojak A., Miller S. Starting Your Career as an Artist: A Guide to Launching a Creative Life. New York: Allworth Press, 2015. 304 p. и др.

6. Конспекты и записи докладов и дискуссий, проходивших в рамках конференций и форумов в течение 2013-2016 гг.<sup>2</sup>

Цель настоящей магистерской диссертации — исследовать арт-резиденции как культурный феномен и форму профессиональной мобильности художественных специалистов на основе зарубежного и отечественного опыта второй половины XX — начала XXI вв. Объектом исследования является мобильность специалистов в области культуры и искусств, предметом исследования — опыт существования резиденциальных программ в России в конце XX — начале XXI вв. Для достижения поставленной цели были сформулированы следующие задачи:

1. Рассмотреть историю возникновения и институционализации традиции гостевых мастерских и художественных колоний и сформулировать определение арт-резиденции в её современном качестве;
2. Выявить роль арт-резиденций в контексте индивидуальной карьеры художника, институциональной работы и процессе развития территорий;
3. Проанализировать феномен арт-резиденции с теоретической и философской точек зрения на основе трудов Георга Лукача, Паоло Вирно и Николя Буррио;
4. Обосновать интенсивное развитие арт-резиденций во второй половине-конце XX в. в контексте перехода к процессу-ориентированной практике и формирования традиции нового номадизма.
5. Изучить примеры и специфику работы творческих центров в качестве порто-резиденций на территории СССР;

---

<sup>2</sup> Международная конференция «High North A-i-R network», Тромсё, Норвегия, 2013 г.; Программа профессионального обмена сети «Tranartists» «Встречный AP-импульс», Амстердам, Нидерланды и Москва, Россия, 2013 г.; Региональная встреча сети «Resartis» «Escape and Engagement», Вильнюс, Литва, 2014 г.; Международный форум «Современное искусство на Европейском Севере», Архангельск, Россия, 2014 г.; Конференция knowledge Transfer Program in the Contemporary Arts in the North», Тромсё, Норвегия, 2015 г.; VI Санкт-Петербургский международный культурный форум, Санкт-Петербург, Россия, 2015 г.; Международная конференция «Thinking at the Edge of the World», Лонгйир, Норвегия, 2016 г.; Форум «Residency Network Hub for Cultural Intermediaries, St. Petersburg, Russia», Санкт-Петербург, Россия, 2016 г., Берлин, Германия, 2017 г.

6. Исследовать отечественные программы арт-резиденций и их роль в культурном комплексе современной России;
7. Изучить методы организации и особенности функционирования арт-резиденций в государственном, общественном и частном секторах;
8. Выявить особенности и основные различия ситуативной и событийной моделей арт-резиденций;
9. Рассмотреть стратегии кураторской работы в контексте программ арт-резиденций.

В работе над исследованием применяются как теоретические, так и эмпирические методы, включая изучение и анализ научных источников и информационных ресурсов, обобщение характерных особенностей арт-резиденций, исторический анализ формирования традиции гостевых мастерских, сравнение стратегий работы современных арт-резиденций в России и проведение интервью со специалистами в этой области.

Данная магистерская диссертация состоит из трёх глав. В первой главе «Арт-резиденция в меняющейся художественной парадигме: 1960-1990 гг.» арт-резиденции рассматриваются в различных контекстах, которые позволяют выявить значимость и потенциал этого феномена, осмыслить его с философской точки зрения и установить связь с важными процессами в художественном поле 1960-1990-х гг. Вторая глава посвящена арт-резиденциям в России XX в. в историко-культурной перспективе и обращается к особенностям становления отечественных арт-резиденций. В третьей главе представлены результаты исследования арт-резиденций как формы мобильности в современной России, а также возможности и специфика кураторской работы в контексте резиденциальных программ. Наряду с систематизированной информацией о существующих или существовавших до недавнего времени арт-резиденциях, анализируются их отличительные особенности, стратегии работы и факторы, воздействующие на формирование идентичности этих программ.

Собранные в данной работе материалы могут быть использованы для дальнейшего исследования российских арт-резиденций, а также стать основой для разработки комплекса информационной поддержки отечественных программ.



# **Глава 1. АРТ-РЕЗИДЕНЦИЯ В МЕНЯЮЩЕЙСЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПАРАДИГМЕ: 1960-1990 ГГ.**

## **1.1. Арт-резиденция как открытая система. Проблема определения и история развития феномена.**

Процесс интенсивного развития арт-резиденций, который сегодня можно наблюдать в разных частях мира, является частью важных трансформаций в художественном поле. Современное искусство всё чаще мыслится как искусство взаимоотношений, пространство коммуникации между бесчисленными корреспондентами и адресатами, как пишет французский куратор и художественный критик Николя Буррио в книге «Эстетика взаимодействия» (1998). За последние несколько десятилетий арт-резиденции стали неотъемлемой частью мировой художественной системы — как платформы для междисциплинарной работы специалистов в области искусства и, одновременно, как метод работы художников и кураторов. И если когда-то главной задачей арт-резиденций было предоставление художникам ресурсов для индивидуального творчества, то сегодня они действуют как открытые системы, центры обмена между участниками художественного процесса — отдельными авторами, институциями и зрителями. Деятельность современных резиденций направлена на создание неоднородных сетевых связей и формирование новых стратегий работы, провозглашая окончание эпохи «художественных дискурсов, основанных на одностороннем движении»<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> RE-tooling RESIDENCIES: A Closer Look at the Mobility of Art Professionals. Ed. Anna Ptak. Warsaw: Ujazdowski Castle, 2011. P. 6.

Сегодня не существует общепринятого определения того, что такое «арт-резиденция». Специалисты связывают это, в первую очередь, с новизной явления, его динамичным развитием и изменчивым характером, которые затрудняют поиск универсальной формулировки. Тем не менее, международная профессиональная сеть «Res Artis»<sup>4</sup> выделяет десять основополагающих характеристик, которыми должны обладать арт-резиденции<sup>5</sup>. Так, независимо от конкретных моделей и масштаба, арт-резиденции должны:

1. Предоставлять участникам время, пространство и ресурсы в организованном виде и достаточном объёме;
2. Поддерживать индивидуальный или коллективный творческий процесс;
3. Соответствовать лексическому значению слова «residency» как «пребывания в том или ином месте»;
4. Основываться на определённой взаимной ответственности, обмене и диалоге;
5. Взаимодействовать с местным контекстом, соединяя локальное и глобальное, и вносить вклад в культурную политику региона;
6. Быть частью художественной экосистемы и предлагать участникам возможности для профессионального и личностного роста;
7. Объединять различные области искусства и нехудожественные сферы;

---

<sup>4</sup> Res Artis — это основанная в 1993 г. международная сеть, объединяющая на данный момент более шестисот институций и специалистов со всего мира, работающих в области арт-резиденций. См. <http://www.resartis.org/en/>

<sup>5</sup> Definition of Artist Residencies // Res Artis. Worldwide network of artist residencies. [Электронный ресурс] URL: [http://www.resartis.org/en/residencies/about\\_residencies/definition\\_of\\_artist\\_residencies/](http://www.resartis.org/en/residencies/about_residencies/definition_of_artist_residencies/) (дата обращения: 10.03.2017).

8. Предоставлять инструменты для меж-культурной коммуникации и развития компетенций;
9. Повышать уровень профессиональной и глобальной мобильности;
10. Инициировать изменения в социо-культурной и экономической области в близкой и далёкой перспективе.

На основе этих критериев, а также существующих точек зрения на вопрос о том, что такое «арт-резиденция», в рамках данного исследования мы можем предложить следующее определение:

Арт-резиденция — это комплекс материальных и нематериальных ресурсов для творчества, обеспечивающий профессиональную мобильность художников и специалистов в области культуры и искусств.

Под «материальными ресурсами» в данном случае понимается физическое пространство, финансовая поддержка и инфраструктура для работы в рамках арт-резиденции, под «нематериальными ресурсами» — время, определённый социо-культурный контекст и, в некоторых случаях, кураторская поддержка, которые предоставляются участникам. В данном определении ключевым также является понятие профессиональной мобильности, которую обеспечивают арт-резиденции. В течение последних нескольких лет в мире появляются новые, экспериментальные модели — например, резиденции в общественном пространстве<sup>6</sup> или в виртуальном измерении<sup>7</sup>. Тем не менее, в традиционном понимании опыт художника-в-резиденции остаётся неразрывно связан с процессом путешествия, даже когда оно следует более сложному маршруту, чем из пункта «А» в пункт «Б».

---

<sup>6</sup> См. Artist in Residence // Brisbane Airport Australia. [Электронный ресурс] URL: <http://www.bne.com.au/artist-residence> (дата обращения: 20.03.2017).

<sup>7</sup> См. Digital Artist Residency [Электронный ресурс] URL: <http://www.digitalartistresidency.org> (дата обращения: 20.03.2017).

Важно также отметить, что участниками арт-резиденций могут быть не только практики и теоретики искусства, но и учёные<sup>8</sup>, педагоги<sup>9</sup>, менеджеры<sup>10</sup>. Тем не менее, приставка «арт» (англ. art) в термине «арт-резиденции» указывает на то, что даже в междисциплинарных программах центральное место отводится художественным практикам, как широко бы они ни понималось и какие бы формы ни принимали.

Арт-резиденции в их современном виде стали частью художественной системы относительно недавно и по-прежнему остаются новым и пока что недостаточно изученным феноменом. Однако основные модели и механизмы, которые они сегодня используют, существуют уже на протяжении нескольких столетий. Художников всегда интересовало неизведанное и необычное, а путешествия, которые они совершили, позволяли им получить новый опыт и вдохновение, практические навыки и важные профессиональные знакомства. Английский живописец Сэр Джошуа Рейнольдс в своей речи 1778 г., обращённой к студентам Королевской Академии художеств, говорил: «Разум есть ничто иное как бесплодная земля; земля, которая вскоре потерять силы и не принесёт никакого урожая, или разве что только скудный, если не будет постоянно удобряться и обогащаться инородными примесями»<sup>11</sup>. Мобильность творческих деятелей имеет многовековую историю и

---

<sup>8</sup> См. SETI AIR: The SETI Institute's Artists in Residence Program // SETI Institute. Official homepage. [Электронный ресурс] URL: <https://www.seti.org/artist-in-residence> (дата обращения: 20.03.2017).

<sup>9</sup> См. About Boston Teacher Residency (BTR) [Электронный ресурс] URL: <http://www.bostonteacherresidency.org> (дата обращения: 21.03.2017).

<sup>10</sup> См. ArtsLink Residencies // CEC ArtsLink. Engaging communities through international arts partnerships. [Электронный ресурс] URL: [http://www.cecartslink.org/grants/artslink\\_residencies/](http://www.cecartslink.org/grants/artslink_residencies/) (дата обращения: 21.03.2017).

<sup>11</sup> Sir Joshua Reynolds. Discourses on Art. Ed, Robert R. Wark. New Haven and London: Yale University Press for the Paul Mello Centre for Studies in British Art, London, 1975. P. 242.

неоднократно становилась предметом научных исследований<sup>12</sup>. Долгое время единственной возможностью для художников осуществить «творческую командировку» оставалась личная поддержка со стороны их патронов — меценатов и коллекционеров. Однако термин «арт-резиденция» будет справедливо употреблять по отношению к этой традиции только с того момента, когда из области частного она переходит в область общественного (или существует на их границе) и становится доступной для широкого круга потенциальных участников.

Первым примером классической арт-резиденции является «Римская премия» (фр. *Prix de Rome*), основанная во Франции в 1663 г. и присуждавшая живописцам, гравёрам, скульпторам и архитекторам (в начале XIX в. была также добавлена номинация для композиторов). Лауреаты Римской премии получали возможность на протяжении нескольких лет жить и работать в Риме, совершенствуя свою технику и создавая новые произведения. В XIX в. многие художественные объединения — «Барбизонская школа» во Франции, «Союз святого Луки» в Германии, «Товарищество передвижных художественных выставок» в России и др. — путешествуют в поиске стимулов и вдохновения для творчества.

Несколько позже, уже на рубеже XIX-XX в. возникают т.н. «колонии художников», многие из которых располагаются на территории Германии. Наибольшую известность получило основанное в 1889 г. Генрихом Фогелером и Райнером Мария Рильке поселение в деревне Ворпсведе под Бременом, куда художники переселяются для работы на пленэре и преодоления штампов академической живописи, одновременно пытаясь

---

<sup>12</sup> См. Lipphardt A. Artists on the move. Theoretical perspectives, empirical implications. // *ARTISTS IN TRANSIT / How to Become an Artist in Residence*. Berlin: Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste (IGBK). 2012. P. 109-122; Kim D. Y. *The Traveling Artist in the Italian Renaissance: Geography, Mobility, and Style*. New Haven: Yale University Press, 2014. 304 p.; *Globalizing Cultures: Art and Mobility in the Eighteenth Century*. 2010. Vol. 39. 254 p.; *Art, Space and Mobility in the Early Ages of Globalization: The Mediterranean, Central Asia and the Indian Subcontinent 400-1650* // *Kunsthistorisches Institut in Florenz. Max-Planck-Institut* [Электронный ресурс] URL: <https://www.khi.fi.it/4823918/asm> (дата обращения: 30.03.2017); Johnson L. *Mobility and Fantasy in Visual Culture*. New York and London: Routledge, 2014. 312 p.; Margaroni M., Yiannopoulou E. *Metaphoricity and the Politics of Mobility*. New York: Rodopi, 2006. 188 p.; *Mobility of artists in Central and Eastern Europe between 1500 and 1900*. ed. A. Lipińska // *Ostblick*. 2016. № 3.

создать «идеальную среду обитания и воплотить мечты о творческой коммуне»<sup>13</sup>. Ворпсведе постепенно привлекает всё большее международное внимание и вскоре получает название «Weltdorf» — «мировая деревня». В США первым подобным явлением становится колония в Бёрдклиффе вблизи Нью-Йорка — «Byrdcliffe Arts Colony», основанная в 1902 г. как реакция на дегуманизацию и стандартизацию индустриального производства и эксперимент по созданию утопического жилого и рабочего пространства, вдохновлённый движением искусств и ремёсел<sup>14</sup>.

В русле этой мировой тенденции в России складываются такие важные центры культуры, как Абрамцево, Талашкино и «Академическая дача», вокруг которых объединяются представители отечественного художественного сообщества. В советское время широкое распространение получают дома творчества при Союзах художников и писателей, функционирующие на «всесоюзном» и «республиканском» уровнях. Многие из них продолжают свою работу и сегодня, как, например, «Академическая», дома творчества «Челюскинская», «Байкал», «Горячий ключ» творческая дача им. К. А. Коровина, дом творчества им. Д. Н. Кардовского, а также творческие дачи писателей в разных регионах России<sup>15</sup>.

Уже в 1960-х гг. в мире появляются арт-резиденции в их современном виде. Одной из первых становится стипендиальная программа Немецкого академического обмена в Берлине — «Berliner Künstlerprogramm des DAAD»<sup>16</sup>, существующая и сегодня. В разное время в этой арт-резиденции работают такие известные деятели искусства XX в., как Эдвард Кинхольц

---

<sup>13</sup> Гнедовская Т. Колония художников в Ворпсведе. История одного сообщества // Искусствознание. 2012. № 1-2. С. 507.

<sup>14</sup> См. Green E. N. Byrdcliffe: An American Arts and Crafts Colony. New York: Herbert F. Johnson Museum of Art, 2004. 256 p.

<sup>15</sup> См. Романычева И. Г. Академическая дача: история и традиции. СПб.: Петрополь, 2009. 182 с.; Яновская Г. А. Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма. Пермь: Пермский государственный университет, 2007. 311 с.

<sup>16</sup> См. Berliner Künstlerprogramm Daad: Ein Jahr in Berlin. Berlin: Akademie der Künste, 1973; Chronik // Berliner Künstlerprogramm des DAAD [Электронный ресурс] URL: <http://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/chronik.php> (дата обращения: 30.03.2017).

(1966 г.), Джон Кейдж (1972 г.), Сьюзен Зонтаг (1989 г.) и др. Вместе с активным распространением арт-резиденций в разных странах, расширяется их инструментарий и формируются новые модели. С одной стороны, они предоставляют художникам возможность побега из буржуазного общества и создания своей собственной утопии в относительной изоляции. С другой — в деятельности арт-резиденций всё большую роль начинает играть социальный компонент и вовлечение местного сообщества. Так, гостевые мастерские в деревнях и городах часто служили базой для общественных и политических изменений в определённом регионе.

К началу 1990-х гг. сеть арт-резиденций охватила практически все страны мира, а модели и принципы работы программ стали ещё более разнообразными в соответствие с потенциалом и потребностями того или иного региона. Функции и возможности арт-резиденций расширяются, и они становятся не только местом для творчества приглашённых гостей, но и неотъемлемой частью современной системы искусства, каналом связи между локальной и глобальной художественными ситуациями, местом обмена вдохновением, опытом и знаниями.

В начале 2000-х гг. первые арт-резиденции формируются на территории современной России на базе филиалов Государственного центра современного искусства (ГЦСИ) и общественных организаций. Спустя несколько лет арт-резиденции становятся популярной рамочной концепцией среди организаторов биеннале и фестивалей, а процесс их легитимизации завершается уже в крупных музеях по всему миру. В течение последних лет количество арт-резиденций значительно увеличилось и продолжает расти. При этом программы отличаются беспрецедентное разнообразие форматов и подходов, некоторые из которых можно назвать по-настоящему инновационными.

Определить точное положение арт-резиденций относительно существующей сегодня системы искусства достаточно сложно, т. к. речь идёт о феномене гибридной природы, всё ещё находящемся в процессе

непрерывного развития. В профессиональной среде до сих пор не существует единого мнения относительно места арт-резиденций в иерархии художественной инфраструктуры. Одни специалисты склонны причислять их к области технического обеспечения и обслуживания творческой деятельности художников, не достойной отдельного внимания ввиду своего инструментального характера. Это связано, отчасти, со сложностью (а в некоторых случаях, с невозможностью) «отслеживания» и регистрации эффекта, который арт-резиденции оказывают на те или иные сферы общественной жизни, и изменений, которые они инициируют. Однако, всё больше исследователей сегодня разделяют представление об арт-резиденциях как о многофункциональных, общественно значимых пространствах, имеющих большой потенциал и сферу применения.

Так или иначе, вклад арт-резиденций в развитие мировой художественной практики невозможно рассматривать изолированно, вне связи с другими её элементами и процессами. Поэтому, чтобы определить место и значение этого феномена, он будет рассмотрен в нескольких контекстах: в рамках индивидуальной карьеры художника, как часть институциональной работы и в качестве инструмента для джентрификации и развития территорий.

### *1. Индивидуальная карьера художника*

Когда речь заходит об индивидуальных художественных карьерах, об арт-резиденциях часто говорят как об «убежищах»<sup>17</sup>, «трамплинах»<sup>18</sup>, пространственных и временных ресурсах<sup>19</sup>, «перерывах в работе»<sup>20</sup> или

---

<sup>17</sup> About ICORN // ICORN: International Cities of Refuge Network. [Электронный ресурс] URL: <http://www.icorn.org/about-icorn> (дата обращения: 04.11.2016).

<sup>18</sup> 10 Career-Boosting Artist Residencies to Know // Artspace [Электронный ресурс] URL: [http://www.artspace.com/magazine/art\\_101/art\\_market/top\\_artist\\_residencies-52140](http://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/top_artist_residencies-52140) (дата обращения: 01.11.2016).

<sup>19</sup> Wojak A., Miller S. Starting Your Career as an Artist: A Guide to Launching a Creative Life. New York: Allworth Press, 2015. 304 p.

<sup>20</sup> A comparative study on artistic mobility 2008 to 2010. Artists moving and learning. [Электронный ресурс] URL: [http://blogs.encatc.org/moving-and-learning//files/AML\\_report\\_GE.pdf](http://blogs.encatc.org/moving-and-learning//files/AML_report_GE.pdf) (дата обращения: 01.11.2016).



«комфортным мосте между университетом и началом самостоятельного пути»<sup>21</sup>. Перед тем, как приступить к более подробному рассмотрению каждой из этих точек зрения, необходимо сказать о сложностях в определении и оценке карьеры современного художника как таковой.

В последние годы в свет вышло большое количество англоязычных изданий, посвященных карьере в мире искусства для художников и предлагающих пошаговые инструкции и подробные схемы функционирования арт-рынка и индустрии современного искусства в целом: «Starting Your Career as an Artist: A Guide to Launching a Creative Life»<sup>22</sup>, «Art-Work: Everything You Need to Know (and Do) as You Pursue Your Art Career»<sup>23</sup>, «Art, Inc.: The Essential Guide for Building Your Career as an Artist»<sup>24</sup>, «The Successful Artist's Career Guide: Finding Your Way in the Business of Art»<sup>25</sup> и многие другие. Несмотря на то, что каждый автор представляет собственный взгляд на возможности и пути профессионального развития для современного художника, подобные книги носят исключительно популистский характер, а универсальный инструментарий, который они предлагают, является недостаточным без его адаптации к конкретной творческой стратегии и локальной инфраструктуре.

Проблему сложных взаимоотношений между художником, рынком и потребителем исследует Пьер-Мишель Менжер — профессор в области социологии творческой работы Коллеж де Франс. Он формулирует теорию исключительной экономики, в которой участникам предоставляются неравноправные возможности самореализации, поскольку в ней преобладают

---

<sup>21</sup> Из интервью с художницей Андреей Станислав (США), доцентом Колледжа либеральных искусств Университета Миннесоты. 25.08.2015. Личный архив автора.

<sup>22</sup> Wojak A., Miller S. Starting Your Career as an Artist: A Guide to Launching a Creative Life. New York: Allworth Press, 2015. 304 p.

<sup>23</sup> Bhandari H.D., Melber J. Art-Work: Everything You Need to Know (and Do) as You Pursue Your Art Career. Free Press: NY, 2009. 304 p.

<sup>24</sup> Congdon L. Art, Inc.: The Essential Guide for Building Your Career as an Artist. San Francisco: Chronicle Books LLC, 2014. 184 p.

<sup>25</sup> Peot M. The Successful Artist's Career Guide: Finding Your Way in the Business of Art. Fort Collins: North Light Books, 2012. 224 p.

неформальные отношения и субъективные факторы в принятии решений. В этой системе художник рассматривается как рабочий, производящий инновационный эстетический продукт. Его образу противопоставляется традиционный наёмный рабочий, чей труд направлен на эффективное удовлетворение потребностей широкого потребителя<sup>26</sup>.

В одной из своих статей<sup>27</sup> Менжер рассматривает «теоретические и методологические вызовы» в исследовании творческого труда. Он отмечает сложность траектории карьеры художника, которая «под воздействием непредвиденных обстоятельств совмещает элементы профессиональной (*художественной — А.П.*) и предпринимательской карьеры. В то же время, непредсказуемость творческого процесса, наряду с требованием «функциональной гибкости» в искусства, помогает объяснить поведение художника: он не является ни рациональным деятелем, ни детерминированным агентом, художник может быть представлен как байесовский актер<sup>28</sup>, который учится балансировать между самоактуализацией и профессиональным риском»<sup>29</sup>.

Но, несмотря на фундаментальное отличие профессиональной занятости в искусстве от работы в других сферах, культурная индустрия предъявляет художнику универсальные требования: производительность, инновационность, востребованность, успешность. Нельзя недооценивать роль этого давления, которое в одинаковой мере способно мотивировать или же обездвижить художника на разных этапах его творческого пути.

В этой ситуации многие резиденциальные программы берут на себя роль «убежища», безопасного пространства для творческой работы и эксперимента. Они предоставляют участникам парадоксальную возможность

---

<sup>26</sup> См. Menger P. M. The Economics of Creativity. Art and Achievement under Uncertainty. Harvard University Press: Cambridge, 2014. 416 p.

<sup>27</sup> Menger P. M. Artists as workers: Theoretical and methodological challenges // Poetics. 2001. № 28. P. 241-254.

<sup>28</sup> Здесь автор отсылает к теореме Байеса из элементарной теории вероятности. Данная теорема позволяет определить вероятность того или иного события на основе ранее известной информации, других статистически взаимосвязанных событий и данных новых наблюдений.

<sup>29</sup> Menger P. M. Artists as workers: Theoretical and methodological challenges // Poetics. 2001. № 28. P. 241.

временно выйти из системы художественной индустрии, оставаясь, при этом, внутри её пределов. В своём интервью для информационного портала «Residencies Unlimited» канадский куратор, директор отдела изобразительных искусства и кураторских исследований «The Banff Centre» Китти Скотт говорит о феномене арт-резиденции как о «срединной позиции» с одной стороны, и «побеге от рыночной экономики» — с другой: «Если представить треугольник, и на его вершине всех самых успешных художников, все остальные окажутся распределены в нижней части. Сегодня ежегодно появляются тысячи новых выпускников, а на вершине недостаточно места. В этом смысле, резиденции становятся для них компромиссом, срединными позициями. Более оптимистичный ответ *(на вопрос о причине повсеместного распространения арт-резиденций — А. П.)* заключается в том, что такие программы как в «The Banff Centre» предоставляют возможность временного побега от рыночной экономики. Если снова представить треугольник, с рынком в вершине, сразу становится ясно, что и он не может принять всё сразу <...> определенные виды арт-резиденций действительно предлагают относительную автономию в виде безопасного пространства, защищённого от рыночной системы»<sup>30</sup>.

Арт-резиденции представляют художникам, кураторам и исследователям возможность «сделать перерыв» в рамках их основной деятельности, будь то отдельный долгосрочный проект, преподавание или научное исследование, не прерывая творческий процесс как таковой. Инфраструктура арт-резиденций также отвечает потребностям многих художников, вынужденных совмещать творческую деятельность с работой в других сферах, предоставляя им материальные и нематериальные ресурсы для того, чтобы на определённый срок сосредоточиться исключительно на искусстве.

---

<sup>30</sup> Interview with Kitty Scott, The Banff Centre, Banff, Canada. // Residency Unlimited (RU) [Электронный ресурс] URL: <http://residencyunlimited.org/dialogues/interview-with-kitty-scott-the-banff-centre-banff-canada/> (дата обращения: 04.11.2016).

Также существуют примеры, когда резиденции берут на себя роль убежища в прямом смысле этого слова. Большая часть подобных программ располагается в странах Европы и Северной Америки, однако, с усложнением мировой геополитической обстановки и эскалацией конфликтов в странах Ближнего Востока и Северной Африки, их количество растёт, а география — расширяется. Новый термин «artists-at-risk» (рус. художники в зоне риска) обозначает определённую группу деятелей культуры и искусств, находящихся в зоне социальной и политической опасности. Международный фонд «Artist Protection Fund» предлагает достаточно широкое определение такой опасности: «любая угроза насилия, связанная с творчеством художника, его идентичностью или религиозными взглядами <...> это включает запугивание, притеснение, репрессии, цензурирование, несправедливое наказание и насилие, причиной которых становится сама работа художника»<sup>31</sup>.

Самой крупной организацией, развивающей модель арт-резиденции-убежища остается «ICORN — International Cities of Refuge Network» (рус. Международная сеть городов-убежищ), прямая преемница опыта более ранней сети «INCA» — International Network of Cities of Asylum. Последняя была основана в 1993 г. Международным Парламентом Писателей (eng. IPW — International Parliament of Writers) как реакция на убийства писателей в Алжире и просуществовала вплоть до 2005 г. У её истоков стояли писатели Салман Рушди, Воле Шойинка, Гарольд Пинтер и многие другие известные деятели из области литературы, художественной критики и философии. Среди них был также Жак Деррида, посвятивший этой теме отдельное эссе в 1997 г., в котором он пишет о городах-убежищах: «Так объявим же без сомнений нашу ультимативную амбицию, которая придает смысл нашему проекту: наш призыв — то, что мы решили назвать «города-убежища» <...> Я знаю, что существует тысячи причин, чтобы считать это утопией, но в то

---

<sup>31</sup> Artist Protection Fund // Institute of International Education [Электронный ресурс] URL: <http://www.iej.org/Programs/Artist-Protection-Fund/FAQs#.WBurbYQhZAY> (дата обращения: 04.11.2016).

же время, каким бы скромным не показалось то, что мы уже начали претворять в жизнь, это доказательство того, что что-то подобное отныне может функционировать — и этот разрозненный процесс не может быть прерван турбулентностью, которая затрагивает на протяжении всего процесса аксиомы международного права»<sup>32</sup>.

Миссия «ICORN» основывается на демократических ценностях, свободе слова и творческого самовыражения, а также убеждении в том, что «писатели и художники больше всего подвержены риску цензуры, притеснения, заключения и иногда даже смерти из-за того, что они делают <...> они дают свободу дару человеческого воображения и голос мыслям, идеям, дебатам и критике <...> они первыми говорят и оказывают сопротивление в ситуации, когда свобода слова оказывается под угрозой»<sup>33</sup>. Через организацию долгосрочных арт-резиденций в городах-партнёрах сети (на данный момент это более пятидесяти точек) художникам и писателям со всего мира предоставляется место для творческой работы, безопасное в физическом и концептуальном плане. Начиная с 2006 г., в данной программе приняли участие более 140 авторов, работающих в разных дисциплинах: писатели, режиссёры, художники, музыканты. Находясь в арт-резиденциях в городах-убежищах, «агенты изменений» транслируют результаты своей работы широкой аудитории через цифровые каналы коммуникации.

## *2. Институциональная работа*

В контексте институциональной работы арт-резиденции часто используются как инструмент для привлечения новых интеллектуальных и творческих ресурсов, работы с художественными собраниями и переосмысления взаимоотношений с местным контекстом. Наиболее часто организаторами подобных программ выступают музеи и образовательные

---

<sup>32</sup> Derrida J. On Cosmopolitanism and Forgiveness. New York: Routledge, 2001. 80 p.

<sup>33</sup> About ICORN // ICORN: International Cities of Refuge Network [Электронный ресурс] URL: <http://www.icorn.org/about-icorn> (дата обращения: 04.11.2016).

центры — будь то институции академического характера или неформальные площадки.

Музейные арт-резиденции направлены, в первую очередь, на ре-актуализацию коллекций через проекты современных художников и кураторов. Подобные программы существуют при большинстве крупных музеев мира, включая Музей Виктории и Альберта в Лондоне<sup>34</sup>, Музей Хаммера в Лос-Анджелесе<sup>35</sup>, Галерею Бельведер в Вене<sup>36</sup>, Музей современного искусства MACRO в Риме<sup>37</sup> и др. Среди музеев, предлагающих возможность арт-резиденций, есть также музеи научного, исторического и краеведческого профиля.

Необходимо отметить, что сотрудничество классических собраний и современных художников началось задолго до того, как в музеях появились программы арт-резиденций. В книге «Осмысляя современное кураторство»<sup>38</sup> Терри Смит, рассуждая об обмене ролями между художником и куратором, отмечает, что уже с 1970-х гг. «музеи всё чаще стали приглашать художников курировать небольшие выставки из музейных коллекций, которые могли для этих художников нести какой-то особый смысл»<sup>39</sup>. И этот процесс обретения особого смысла или обмена смыслами являлся здесь процессом взаимным. В пример приводится ряд проектов, подготовленных художниками по приглашению музеев: выставки программ «Взгляд Художника» (англ. «The Artist's Eye») в Лондонской национальной галерее, «Выбор

---

<sup>34</sup> См. Museum Residency Programme // V&A Museum. Official Webpage [Электронный ресурс] URL: <https://www.vam.ac.uk/info/museum-residency-programme> (дата обращения: 10.04.2017).

<sup>35</sup> Artist Residencies // The Hammer Museum. Official homepage [Электронный ресурс] URL: <https://hammer.ucla.edu/artist-residencies/> (дата обращения: 12.04.2017).

<sup>36</sup> Artist in Residence-Programm des Belvedere // Österreichische Galerie Belvedere. Official homepage [Электронный ресурс] URL: [https://www.belvedere.at/bel\\_de/21er\\_haus/artist\\_in\\_residence](https://www.belvedere.at/bel_de/21er_haus/artist_in_residence) (дата обращения: 12.04.2017).

<sup>37</sup> Artists' residencies at MACRO Museum – The Contemporary Art Museum of Rome // Macro. Museo d'Arte Contemporanea Roma [Электронный ресурс] URL: [http://en.museomacro.org/macro\\_via\\_nizza/le\\_residenze\\_d\\_artista](http://en.museomacro.org/macro_via_nizza/le_residenze_d_artista) (дата обращения: 12.04.2017).

<sup>38</sup> Смит Т. Осмысляя современное кураторство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 272 с.

<sup>39</sup> Там же. С. 122.

Художника» (англ. «The Artist's Choice») в MoMA, а также «одноразовые кураторские интервенции» в Лувре. Настоящим прорывом среди этих «сравнительно комфортных» (в первую очередь, для музеев) проектов стала выставка Фреда Уилсона «Минируя музей» (англ. «Mining the Museum») в Историческом обществе штата Мэриленд в Балтиморе в 1992-1993 гг.

В некоторых случаях произведения, созданные в музейных резиденциях, включаются в их коллекции. Часто эта схема обусловлена существующими финансовыми ограничениями на приобретение новых экспонатов и становится компромиссом для музея и его спонсоров, публики и самого художника. Барбара О'Киф, директор Художественного музея в Корал Спрингс (США, Флорида), в котором с 2000 г. существует программа резиденции, отмечает: «Будучи маленьким музеем, у нас нет бюджета на новые приобретения в коллекцию. Мы решили, что пригласить художника принять участие в программе резиденции менее затратно, чем формировать и управлять бюджетом для расширения коллекции <...> Те, кто поддерживают музей — будь то отдельные люди, общественные программы или частные фонды — скорее готовы предоставить финансирование для программы, которая включает в себя и публичные мероприятия, и приобретения в коллекцию, нежели, чем исключительно покупку новых произведений»<sup>40</sup>.

Арт-резиденции могут также способствовать интеграции современного искусства и художественных элементов в процесс обучения в образовательных учреждениях. Например, многие культурные центры в США организуют работу арт-резиденций в партнёрстве с обычными школами, где художники не только рассказывают ученикам о своих проектах, но и повышают квалификацию учителей, предлагая им творческие инструменты для работы с классом. Благодаря таким резиденциям могут формироваться и тестироваться новые, экспериментальные модели обмена знаниями. Художники способны привнести в традиционные школьные

---

<sup>40</sup> Grant D. Museum Residencies Offer Opportunities for Artists // The Huffington Post. 13.12.2015 [Электронный ресурс] URL: [http://www.huffingtonpost.com/daniel-grant/museum-residencies-offer\\_b\\_8799614.html](http://www.huffingtonpost.com/daniel-grant/museum-residencies-offer_b_8799614.html) (дата обращения: 12.04.2017).

занятия новые импульсы, помогая учителям «выработать навыки обучения в тесной связи с искусством — внутри него, через него и о нём, которые позволят им включить художественный компонент в свою работу на постоянной основе, даже после окончания резиденции»<sup>41</sup>. В процессе междисциплинарного обмена между художником-в-резиденции и школьным преподавателем оба получают новый опыт и знания, которые позволяют им по-новому взглянуть на свою деятельность. Исследование, проведённое известным американским фондом «The Dana Foundation»<sup>42</sup>, активно осуществляющим подобные программы, подтверждает, что «арт-резиденции вовлекают обучающихся и усиливают их мотивацию принимать участие в том или ином проекте <...> Некоторые студенты также отмечают, что прилагали больше усилий, работая с художником-в-резиденции, нежели чем с их обычным учителем»<sup>43</sup>. Во время этих занятий педагоги также получали возможность по-новому взглянуть на потенциал и способности своих учеников, которые до этого часто оставались незамеченными.

### *3. Развитие территорий и джентрификация*

Взаимодействие с окружающей средой — общественной, культурной и природной — является основным принципом работы большинства современных арт-резиденций. Проекты художников часто осуществляются в партнёрстве с представителями местного сообщества и институциями и вносят важный вклад в социальную сферу и развитие территорий. Действуя внутри определённого сообщества или региона, арт-резиденции оказывают непосредственное влияние на их развитие. В определённых ситуациях подобные программы становятся генераторами социальных изменений и

---

<sup>41</sup> Partnering Arts Education: A Working Model from ArtsConnection. Ed. Jane Nevins. New York: Dana Press, 2005. 57 p.

<sup>42</sup> The Dana Foundation — частный благотворительный фонд, который поддерживает исследования мозга человека и его возможностей через гранты, публикации и образовательные программы.

<sup>43</sup> Partnering Arts Education: A Working Model from ArtsConnection. Ed. Jane Nevins. New York: Dana Press, 2005. P. 41.



предлагают эффективную стратегию для работы с разными группами населения, формирования культурной идентичности среди национальных меньшинств, реабилитации людей в сложных жизненных ситуациях<sup>44</sup>.

Конечно, изменения, которые инициируют программы резиденций, возможно анализировать только в далёкой перспективе, на основе архивов проектов и статистических данных, которые охватывают не менее трёх-пяти лет. Но, так или иначе, в какой бы ситуации не существовали арт-резиденции — в мегаполисе, сельской местности или на отдалённой территории — эти программы становятся агентами изменений.

Так, гостевые мастерские в спальных районах или маргинализированных кварталах помогают преодолеть закрытость и обустроить места публичного пользования по принципу «placemaking»<sup>45</sup>, меняют их имидж, благоприятно влияют на социальный климат, самосознание жителей и формирование местной идентичности. Ирина Прележаева — куратор, руководитель программ арт-резиденций в Никола-Ленивце — объясняет роль арт-резиденций как инструмента развития территорий на примере фестиваля «Архстояние»: «Появились люди, уехавшие из города и искавшие, где можно было бы жить и работать в диалоге с собой и природой. Они начали взаимодействовать с местными жителями. А территория, где всё это располагается, была разрушена. Каждый выживал как мог, большинство местных уехали. Остались только люди, находившиеся в сильной депрессии. И художники начали проводить различные акции. <...> потом ситуация начала постепенно исправляться. Мы теперь фиксируем социальные и экономические изменения. Каждая семья

---

<sup>44</sup> См. Hanley M. S., Barone T., Sheppard G. L., Noblit G.W. Culturally Relevant Arts Education for Social Justice: A Way Out of No Way. New York: Routledge, 2013. 243 p.

<sup>45</sup> В урбанистике часто употребляется термин «плейсмейкинг» от английского «placemaking». Он обозначает разносторонний подход к планированию, обустройству и менеджменту общественных пространств. «Плейсмейкинг — одновременно и процесс, и практическая философия, которые способствуют организации и развитию городской среды. Независимо, идет ли речь о преобразовании старой городской площади для новых целей или обустройстве парка на территории заброшенной фабрики — главная задача состоит в том, чтобы благодаря реорганизации пространства у людей появилось чувство общности и пробудились положительные эмоции». (Placemaking: подход к созданию общественных пространств. М.: Московский институт социально-культурных программ, 2014).

теперь имеет по автомобилю, отправляет детей учиться в университеты Москвы. У них есть маленькие бизнесы по созданию условий для жизни. Люди сами стали чувствовать себя художниками. Они выезжают на международные форумы, у них другое ощущение себя, у них появилась ответственность за это место»<sup>46</sup>.

Во многих случаях позитивное влияние арт-резиденций на местность, куда приезжают для работы художники, не ограничивается только социокультурной сферой, но и способствует экономическому развитию: привлекает туристические потоки, создаёт благоприятный инвестиционный климат и инфраструктуру для креативных индустрий. Однако у джентрификации есть и обратная сторона: часто с ростом привлекательности того или иного района, ставшего локальным художественным центром, растут цены на землю, жильё и аренду<sup>47</sup>. Таким образом, многие культурные инициативы, в т. ч. и арт-резиденции, оказываются вынуждены перемещаться в другие районы или отстаивать свои права на льготные условия пользования помещениями.

## **1.2. Теория формирования арт-резиденций: «Трансцендентальная топология» Георга Лукача, «Эстетика взаимодействия» Николя Буррио, концепция «множества» Паоло Вирно**

Осмысление устройства и механизмов арт-резиденций в научно-теоретическом ключе сегодня находится на начальной стадии. Тем не менее, рассматривая историю возникновения и активное развитие данного феномена

---

<sup>46</sup> Иностраный опыт: Как арт-резиденции решают проблемы городов // The Village [Электронный ресурс] URL: <http://www.the-village.ru/village/city/abroad/112891-kak-art-rezidentsii-menyayut-goroda-i-derevni> (дата обращения: 02.04.2017).

<sup>47</sup> См. Ley D. Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification // Urban Studies. 2003. Vol. 40. № 12. P. 2527–2544; Bourdieu P. The Field of Cultural Production. New York: Columbia University Press, 1993. 322 p.; Cameron S., Coaffee J. Art, Gentrification and Regeneration – From Artist as Pioneer to Public Arts // International Journal of Housing Policy. 2005. Vol. 5. № 1. P. 39–58.

как результат определённых процессов, происходивших в обществе (и в частности — в искусстве) на протяжении всего XX в. и кардинально менявших его, можно выделить несколько исследований, имеющих прямое отношение к теории и философии арт-резиденций как культурного явления.

В качестве отправных точек будут выбраны следующие тексты: «Теория романа (Опыт историко-философского исследования форм большой эпики)» Георга Лукача<sup>48</sup> и описанное в нём понятие «трансцендентной бездомности», «Грамматика множества. К анализу форм современной жизни» Паоло Вирно<sup>49</sup> и «Эстетика взаимодействия»<sup>50</sup> Николя Буррио<sup>51</sup>. Каждый из этих текстов апеллирует к новому художественному дискурсу, в котором формируются основополагающие принципы существования арт-резиденций: мобильность как онтологическая установка, неоднородность и волатильность сообщества, отказ от авторо-центричного подхода в пользу понимания произведения искусства как процесса взаимодействия. Они соответствуют трём основным параметрам современных резиденций, которые одновременно становятся для художников домом, социальной средой и творческой лабораторией.

В 1920 г. венгерский философ Георг (Дьёрдь) Лукач в своей книге «Теория Романа»<sup>52</sup> описывает состояние, названное им «трансцендентная бездомность». В его основе лежит идея о стремлении человека найти то особое место, в котором он когда-то чувствовал себя «дома». Эта ностальгия, обращённая к «утопическому совершенству», пронизывает реальность и даёт начало процессу непрерывного поиска дома, в котором находятся герои многих литературных произведений.

---

<sup>48</sup> Лукач Г. Теория романа (Опыт историко-философского исследования форм большой эпики) // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 19–78.

<sup>49</sup> Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 144 с.

<sup>50</sup> В некоторых переводах — «Эстетика взаимоотношений» и «Реляционная эстетика».

<sup>51</sup> Bourriaud N. Relational Aesthetics. Dijon: Les presses du réel, 2002. 125 p.

<sup>52</sup> Lukács G. The Theory of the Novel. Cambridge: MIT Press, 1971. 160 p.

Поиск человеком дома как преодоление экзистенциальной бездомности становится эквивалентом поиска смысла бытия в философии. Так, Мартин Хайдеггер в одном из своих центральных текстов<sup>53</sup> обращается к знаменитой фразе Новалиса: «Философия есть собственно ностальгия, тяга повсюду быть дома»<sup>54</sup>. Он определяет фундаментальное настроение философского поиска как ностальгию, стремление всегда и повсюду быть дома: «Повсюду быть дома <...> не только здесь и там, и не просто на каждом месте, на всех подряд, но быть дома повсюду значит: всегда и, главное, в целом <...> Мы на пути к этому «в целом»<sup>55</sup>. Мы сами же и есть переход». Дом, возведённый человеком — строителем культуры становится местом его экзистенции, позволяя ему преодолеть отчуждение и обрести целостность бытия. Ностальгия по воображаемому дому<sup>56</sup> не имеет никакой связи с объективным историческим прошлым, но является тоской по миру в его цельности, подлинности и необъятности. Краеугольным камнем в этом представлении выступает искусство, которое Хайдеггер рассматривает как местопребывание истины, позволяющее человеку обрести утраченный смысл бытия как связь с метафизическим домом. «Дом» становится местом сохранения и постоянной реконструкции связей между прошлым и настоящим, архивом материальных и интеллектуальных маркеров собственной идентичности.

Многие механизмы и стратегии в работе арт-резиденций определяются тем, что пространство для жизни (территория быта) и пространство для работы (мастерская художника) оказываются здесь неразрывно связаны. При этом ситуация «дома» переживается художниками-в-резиденции в новом качестве и в более тесной связи с экзистенциальным самоопределением,

---

<sup>53</sup> Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. М.: Республика, 1993. 447 с.

<sup>54</sup> «Die Philosophie ist eigentlich Heimweh, ein Trieb überall zu Hause zu sein» (Novalis. Schriften. T. 2. Berlin: Hg. L. Tieck, F. Schlegel, 1826. S. 88).

<sup>55</sup> Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 330-331.

<sup>56</sup> Здесь важно отметить различия понятий «ностальгии» и «меланхолии», которые часто граничат и перекликаются друг с другом. Если меланхолия основывается на чувстве опустевшего и обедневшего «я», то ностальгия связана, в первую очередь, с ощущением утраты дома как некой идеальной пространственно-временной ситуации (которая могла никогда не существовать).

нежели чем с географической принадлежностью. Опыт существования художника-в-резиденции в пространстве взаимодействия бытового и профессионального можно сравнить с синкретическим единством «дома» до Нового времени, которое впервые обозначило чёткую и строгую границу между частным и общественным<sup>57</sup>.

К концу XX века полностью утрачивается священная связь человека с участком земли, который когда-то вбирал в себя целый Космос — модель мира в соразмерном масштабе. Современное «кочевничество» становится естественной формой существования в эпоху глобализации, а цифровые технологии представляют новые миграционные модели и инструменты идентификации. Переход к новому пониманию «дома» происходит в контексте имманентного противоречия между желанием обладать домом как местом и «землёй под ногами» и постоянным стремлением выйти за пределы его границ навстречу путешествиям и переживанию неизвестного.

Поиск дома и конструирование идентичности обретает для современного художника фундаментальное значение на социо-политическом и онтологическом уровне, определяет его интерес и методологию работы. При этом влияние опыта арт-резиденций на осознание и исследование художниками понятия «дома» оказывается в чём-то парадоксальным. С одной стороны, пребывание в состоянии постоянного перемещения и глубокая интеграция международного компонента в практику современных авторов продолжают традицию отчуждения от дома и «домашнего» культурного паттерна. Современный художник редко позиционирует себя как представителя исключительно локальной культуры, но формирует свою идентичность на основе заимствований, синтеза и постоянного обмена. С другой стороны, практика невиданной профессиональной мобильности

---

<sup>57</sup> Рассуждая о развитии взаимоотношений между приватным и публичным в Новое время, Р. Сеннет пишет: «Как в поведении, так и в вере, граждане столиц XVIII века пытались определить, что является публичной жизнью, а что — нет. Граница между публичной и приватной жизнью была по существу границей, на которой социальные требования, представленные космополитичным публичным поведением, противопоставлялись требованиям природы, представленными семьей» (Сеннет Р. Падение публичного человека. М.: Логос, 2002. С. 25).

расширяет и абстрагирует границы дома. Арт-резиденции предоставляют художнику развитую инфраструктуру глобального дома, с возможностью существовать и работать в ситуации временной принадлежности к определенной местности, сообществу и культуре.

Художники-в-резиденции формируют класс современных номадов, прокладывающих новые кочевые маршруты и перекраивающих общепринятые карты культурной географии мира. На своём пути, который становится поиском воображаемого дома и инструментов конструирования идентичности, они, по сути, повторяют путь человека XX века — потерявшего связь с землёй, но нашедшего свободу в «трансцендентной бездомности». «Дом» и «бездомность», когда-то противопоставлявшиеся друг другу, теперь вместе образуют целостный экзистенциальный опыт. Его сопровождает фундаментальное чувство ностальгии, потребность быть дома всюду и нигде, всегда и никогда. Именно ностальгия как тоска по дому, навигация в незнакомом культурном поле и непреодолимая зажатость между прошлым и будущим становится одним из наиболее важных, и в то же время сложно определяемых феноменов в контексте современного искусства.

Теме поиска и переосмысления дома была посвящена выставка «Транспозиции II: Наши пути к трансцендентной бездомности»<sup>58</sup>, подготовленная в рамках данного исследования и состоявшаяся в Музее неконформистского искусства в марте-апреле 2017 г. Проект обратился к опыту художников из разных стран, чья практика связана с современным номадизмом, пограничными культурными ситуациями и работой в арт-резиденциях. Свои произведения представили авторы, принимавшие участие в программе Санкт-Петербургской Арт-резиденции в период с 2015 по 2017 гг.

Каждый из них предпринял попытку исследования понятия «дома» из собственной перспективы. Для американских художников Андреи Станислав

---

<sup>58</sup> Bonin C. «Transpositions II: How We Find Our Way to Transcendental Homelessness» // Artforum [Электронный ресурс] URL: <https://www.artforum.com/picks/id=67286> (дата обращения: 29.04.2017).

и Дина Лозова дом оказался неразрывно связан с местным сообществом и людьми, с которыми они взаимодействуют в своих проектах. Их перформанс «Reflect» превратился в многодневную прогулку по Санкт-Петербургу в авторских костюмах, покрытых тысячами зеркальных значков, которые художники раздавали прохожим взамен на разрешение сделать их фото-портрет и ответ на вопрос «Что такое дом?». Багамский художник Кишан Мунро в течение работы выставки строил самодельное судно, чтобы совершить плавание вокруг родных островов, и транслировал развитие проекта через Интернет, отправляя сообщения, видео и фотографии посетителям выставки в музей. Автор из Японии — Нобушиге Коно — сконструировал инсталляцию, переосмысляющую традиционные архитектурные образы и логику домостроительства. Для создания своего утопического жилища он использовал найденные объекты и мусор с улиц Санкт-Петербурга. Маргарита Маркс, родившаяся в Казахстане и эмигрировавшая со своей семьей в Германию, организовала собственную 40-дневную резиденцию в поезде из Берлина в Караганду. Навещая своих родственников, она попыталась восстановить исторический путь своих родителей и вернуться «домой». Французская художница Лада Необердина в серии ручных вышивок представила историю эмансипации женщины, которая сопротивляется приказу «Сиди дома» и выходит в городское пространство. Для шведской художницы иранского происхождения Дорны Асланзадех пространство «дома» объединилось с пространством языка. В своём проекте «Retracing A Language» она сказала пути «возвращения» русского языка, которым когда-то владела в детстве. Ина Отцко (Норвегия) в своей чёрно-белой фотографической серии обратилась к формам взаимоотношений человеческой пластики с домашним интерьером. В рамках выставки были представлены видео-произведения Йоханнеса Жерара (Германия/Нидерланды) и Лейи Моны Тавил (США), а также

партиципаторные перформансы Агате Симон (Франция) и Грейс Юна Ким (США)<sup>59</sup>.

Наряду с представлением об арт-резиденции как о «временном доме», важную роль в этих программах играет понятие сообщества, которое становится неотъемлемой частью опыта существования художника-в-резиденции. Это может быть команда организаторов, включающая художников и кураторов, временная группа авторов различных дисциплин внутри резиденции или же сообщество конкретной местности, в которой действует программа. Анализируя изменения, произошедшие в Европе за последние десятилетия, итальянский философ Паоло Вирно описывает современное сообщество как совокупность неоднородных и крайне волатильных групп и вводит новый термин — «множество» (ит. *moltitudine*). «Множество» представляет собой сообщество, в котором каждый человек сохраняет свою индивидуальность, одновременно разделяя с остальными членами «общий интеллект» — определённые языковые, мыслительные и социальные навыки. П. Вирно объясняет понятие «множества» через его противопоставление более привычному и распространённому понятию «народ». Последнее, напрямую связанное с формированием централизованного института власти и государства, является частью политического тела, «обладающего единой волей и способное на единое действие»<sup>60</sup>. Способ существования в виде «множества», напротив, исключает политическое единство, повиновение и способность «заключать устойчивые соглашения»<sup>61</sup>. В то же время, «множество» не противопоставляется «Единому» (ит. *l'Uno*) — «многие» испытывают потребность в единстве, но осмысляют его не через концепт Государства, а через общий язык и интеллект, присущие человечеству в целом. «Единое»,

---

<sup>59</sup> См. Транспозиции II: Наши пути к трансцендентной бездомности. Каталог выставки. СПб.: Сборка, 2017. 60 с.

<sup>60</sup> Гоббс Т. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1989. С. 395.

<sup>61</sup> Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 10.



понятное через логику «множества», не может быть чем-то законченным и допускает политико-социальное существование «многих» в качестве «многих».

Ситуация арт-резиденции в полной мере соответствует представлению о «множестве» таким, каким его описывает в своём исследовании П. Вирно. Участвуя в программах арт-резиденций, художники формируют временное сообщество, находящееся в состоянии постоянных изменений и определяемое их решениями и действиями. Каждый новых художник, вступая в среду, сформированную внутри арт-резиденции его предшественниками, осознанно или неосознанно трансформирует это сообщество. Уровень централизованности управления арт-резиденциями кардинально меняется от одной программы к другой и напрямую зависит от её масштаба, формата и направленности. Так, некоторые резиденции предлагают художникам тематические рамки для работы и принимают новых участников в соответствии с определённым графиком, другие — предоставляют авторам полную свободу в выборе тем, режима работы и продолжительности проекта. В независимости от порядка и правил работы, которые устанавливают те или иные программы, их главной ценностью остаётся свобода индивидуального творческого выражения, обмен между авторами с разными профессиональным и социальным опытом и межкультурный диалог. Целью этого диалога является не достижение консенсуса, но поиск расхождений и исследование различных позиций.

Другим понятием из исследования П. Вирно, имеющим отношение к теории арт-резиденций, становятся «общие места» (лат. *topoi koinoi*). Этот термин, заимствованный у Аристотеля<sup>62</sup>, сегодня часто применяется по отношению к устойчивым стереотипным словосочетаниям. Однако, его изначальный смысл заключался в выявлении логических и лингвистических форм, которые составляли основу любой речи и без которых она была бы

---

<sup>62</sup> Изначально термин «общие места» носил лингвистический характер и был связан с искусством риторики. См. Аристотель. Риторика. М.: Лабиринт, 2000. 256 с.

невозможна, а именно — масштабность (отношения между «более» и «менее»), противопоставление и категория взаимности (союз «если... то»). Противоположностью «общих мест» являются «частные места» (лат. *topoi idoi*) — обороты речи и мысли, которые соответствуют только определенной сфере жизни, уместны в одних ситуациях и неуместны — в других. П. Вирно отмечает, что сегодня во взаимоотношении этих двух категорий происходят серьёзные изменения, и «общие места» начинают играть всё большую роль, в то время как «частные места» постепенно угасают и растворяются. Это связано, в первую очередь, с исчезновением в процессе глобализации «этико-риторической топографии»<sup>63</sup>, что приводит к поиску критериев и координат для ориентации, которые сохраняют свою релевантность вне отдельной, частной ниши. Этот поиск и приводит «множество» к «общим местам», которые «не являются больше незаметным фоном, они больше не сокрыты кишением «частных мест». Они превращаются в разделяемый ресурс, из которого многие черпают в любой возможной ситуации»<sup>64</sup>. К «общим местам» часто обращаются иностранцы<sup>65</sup>, не чувствующие себя «дома в собственном доме»<sup>66</sup> и испытывающие острую необходимость ориентации и защиты в чужом пространстве. Иностранцы — «бездомное» множество — достигают, таким образом статуса мыслителей: «Бездомные» не могут не вести себя как мыслители <...> потому что обращаются к самым существенным категориям абстрактного интеллекта»<sup>67</sup>. Однако если во времена Аристотеля иностранец был таковым только ограниченный период времени разлуки с родиной, «для современного множества невозможность

---

<sup>63</sup> Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 24.

<sup>64</sup> Там же. С. 25.

<sup>65</sup> Аристотель сравнивает жизнь мыслителя с жизнью иностранца, поскольку и тот, и другой, отстраняются от своего общества. Эта аналогия получает развитие в тексте П. Вирно. См. Аристотель. Протретик. О чувственном восприятии. О памяти / пер. Е. В. Алычовой. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2004. 184 с.

<sup>66</sup> Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 26.

<sup>67</sup> Там же. С. 27.

«ощущать себя дома» постоянна и необратима»<sup>68</sup>. Переустройство традиционного сообщества и системы «частных мест» приводит к тому, что ощущение себя иностранцем, ощущение нахождения вне дома, становится постоянной и неотвратимой частью опыта жизни в современном мире. Форма жизни «множества» несёт в себе опыт «неукоренённости», мобильности и постоянного поиска безопасности (определённости) в динамично меняющихся социально-политических условиях.

Вместе с тем, как «множество» вытесняет концепт «народа», формируется новый тип общественного производства, основанный, в первую очередь, на знании и языке. В эпоху постфордизма<sup>69</sup> индустриальный рабочий перестаёт быть ведущим классом, а производство приобретает характер нематериального труда. В этой ситуации не происходит исключения рабочих прежней формации, напротив — они включаются в пространство нового производства как носители интеллекта и языка, которые становятся необходимыми компонентами в любом виде труда. При этом всё большую роль начинает играть публичная сфера и присутствие «других», которые в ситуации отсутствия материального продукта как конечного результата труда, легитимируют нематериальное производство<sup>70</sup>. Это встречается и в практике арт-резиденций, в которых представление результата работы художников часто является обязательным условием для участников. Популярными форматами становятся публичные дискуссии, встречи с художниками, лекции, открытые мастерские, а также небольшие выставочные проекты. При этом то, что представляет художник никогда не носит характер законченного произведения или проекта, а скорее демонстрирует работу-в-процессе (англ.

---

<sup>68</sup> Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 27.

<sup>69</sup> Постфордизм — система экономического производства и потребления, пришедшая в конце XX в. на смену фордизму (основанному на массовом конвейерном производстве Генри Форда) и ставшей основной в наиболее экономически-развитых странах. Для постфордизма характерно мелкосерийное производство, узкая специализация продуктов и рабочих, активное использование новых информационных технологий, расцвет сферы услуг и обслуживания и феминизация рабочей силы.

<sup>70</sup> О дематериализации творческого производства см. с. 41-51.

work-in-progress) или определённый срез практики автора в настоящий момент.

Работа в арт-резиденции часто принимает форму временной трудовой занятости специалистов в области культуры и искусств. Поэтому художников, участвующих в подобных программах, уместно сопоставить с классом прекариата. Термин «прекариат» (англ. *precarious* — неустойчивый, рискованный) впервые возникает в исследованиях Пьера Бурдьё<sup>71</sup> и Робера Кастеля<sup>72</sup>, которые рассматривают изменение условий и форм труда в контексте глобализации современной экономики и социальной стратификации. Такое название получает новый класс общества, представители которого работают вне традиционных структур профессиональной занятости, обеспечивающих постоянное трудоустройство, стабильный заработок и чёткий, регламентированный график. Одной из главных характеристик прекариата является гибкость, которая проявляется как в организации рабочего процесса, так и в понимании фигуры трудящегося как такового. Всё это применимо к схеме функционирования программ арт-резиденций, которые становятся для художников временным местом интеллектуального труда и творческого производства.

Одной из отличительных характеристик работы художника-в-резиденции является невозможность определить чёткую границу между режимом работы и «неработы». Слияние и непрерывное взаимодействие ситуации работы и области обычной жизни (а точнее, превращение всего жизненного пространство в пространство непрерывного творчества и «проживания» искусства) является одним из важнейших изменений в художественной практике XX в. Этот процесс поднимает острый вопрос об отношении искусства к циклам работы и досуга. В России эта полемика возникла ещё в эпоху русского авангарда, когда Казимир Малевич назвал искусство «производством отдыха», направленным на высвобождение лени и

---

<sup>71</sup> Bourdieu P. *Firing Back: Against the Tyranny of the Market* 2. London: Verso, 2003. 98 p.

<sup>72</sup> Кастель Р. *Метаморфозы социального вопроса. Хроника наемного труда*. СПб.: Алетейя, 2009. 574 с.

преодоление политического детерминизма. Его ученик Эль Лисицкий, в свою очередь, отводил искусству совершенно иную роль в перестройке структур труда и отдыха и был убеждён в том, что искусство должно было раствориться, «слиться с освобождённым трудом и вообще с жизнью»<sup>73</sup>. Инклюзивная стратегия работы, которая интегрирует элементы из самых разных областей деятельности современного художника, определяет особенности его образа жизни и отводит творчеству не центральную, но «всеохватывающую» роль. И если в повседневной жизни художник никогда не может полностью освободиться от бытовой ответственности — будь то забота о семье, техническое обеспечение творчества или организаторские задачи — то арт-резиденции часто предоставляют участникам условия полной свободы от всех обязанностей, не имеющих прямого отношения к искусству. В этой ситуации, которая может показаться утопической, создаётся модель, благодаря которой художник получает возможность задействовать для творчества все пространственно-временные и интеллектуальные ресурсы, которые оказываются в его распоряжении. Подобные программы становятся «местом изоляции, куда художники удаляются, чтобы создать свои произведения и иметь возможность полностью сфокусироваться на себе и своей работе, в то время как принимающая сторона предоставляет им поддержку в виде размещения, доступа к мастерской и питания»<sup>74</sup>.

Другое разделение, описанное Вирно, которое нивелируется в контексте арт-резиденций — разделение между трудом и политикой. Важно пояснить, что под «политикой» здесь имеется в виду не политика определённой партии или государства, но политика в понимании Ханны Арендт<sup>75</sup> — как праксис, область особого рода деятельности и общения людей как свободных существ («множества»), не основанная на совместных и

---

<sup>73</sup> Напреенко Г. На горизонте видимости: труд // Разногласия. 2016. № 1. С. 9.

<sup>74</sup> Piechocki R., Kluz S., Hansen K., Zorch L. Artist residencies in the public realm: a resource guide for creating residencies and fostering successful collaborations. Pittsburgh: Office of public art, 2014. P. 2

<sup>75</sup> См. Арендт Х. О насилии // Мораль в политике. Хрестоматия. М.: Изд-во МГУ, 2004. С. 312-378.

согласованных действиях (из которых, в свою очередь, возникает власть). Однако, Вирно приводит аргументацию противоположную той, которой следует Арендт: «Не политика подчинилась труду, а труд почерпнул традиционные отличительные признаки политического действия»<sup>76</sup>. Так, в мире современного труда всё большую роль начинает играть перформативность, публичная презентация труда, его отношение к присутствию других, и связь с областью случайного и возможного<sup>77</sup>. Труд «множества» Вирно — это, в первую очередь, труд в условиях постфордистского общества. Моделью современного труда в контексте современных технологий становится в данном случае «виртуозность» — ещё одно важное для этого текста понятие. Оно обозначает деятельность без производства конечного продукта, цель которой заключена в самом процессе. Такой тип труда существует в прямых и неизбежных отношениях с присутствием других людей и нуждается в «общественно организованном пространстве»<sup>78</sup>.

Одним из текстов, оказавших наибольшее влияние на становление новой глобальной системы искусства и, в частности, на развитие международной сети арт-резиденций, стал сборник статей французского куратора и критика Николя Буррио. Рассматривая творчество своих современников (среди них — Доминик Гонсалес-Фёрстер, Рикрит Тиравания, Лиам Гиллик и др.), он описывает новую художественную эстетику — «эстетику взаимодействия» (фр. *esthétique relationnelle*; англ. *relational aesthetics*<sup>79</sup>). Она становится видимой в произведениях, в которых отправной точкой служат человеческие взаимоотношения и социальные связи внутри сообщества. Часто сам зритель выступает в роли полноправного соучастника

---

<sup>76</sup> Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 40.

<sup>77</sup> Там же. С. 40-41.

<sup>78</sup> Там же. С. 46.

<sup>79</sup> В русскоязычных источниках также встречаются другие варианты перевода: «эстетика взаимоотношений», «реляционная эстетика».

и соавтора художественного процесса, формируя смысл произведения. В этой ситуации художник «больше не является демиургом, перед которым подобает преклонить колени, он становится «семионавтом», прокладывающим маршруты между всеми существующими знаками. Сфера его деятельности сместилась от production к postproduction»<sup>80</sup>. Искусство перестаёт мыслиться как закрытая система, а произведение — как завершённый процесс. Вместо этого художественные практики, выработавшие новые модели в 1990-е и 2000-е гг., становятся пространством встречи и обмена. Парадигма чёткого разделения активной позиции творца и пассивной позиции зрителя (субъект-объектная модель) уступает место пониманию искусства как процесса производства новых типов отношений и связей между людьми (субъект-субъектная модель).

Произведения искусства перестают быть автономными объектами, которые легко апроприирует и превращает в товар культурная индустрия. Их основным содержанием становятся «встречи, свидания, демонстрации, различные типы сотрудничества между людьми, игры, праздники, места совместного проживания»<sup>81</sup>. Совокупность способов встречи и конструирования отношений участников процесса превращается в эстетический объект, поддающийся «самоценному освоению»<sup>82</sup>. Необходимо отметить, что «эстетика взаимодействия» Николя Буррио неоднократно становилась предметом полемики среди специалистов. Например, художественный критик Клер Бишоп в нескольких своих текстах описывает противоречия концепции социально-ангажированного искусства и искусства взаимодействия как напряжение «между верой в автономию искусства» и его растворением в «провозглашаемом им обществе будущего»<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> Интервью Николя Буррио // Gif.ru [Электронный ресурс] URL: [http://www.gif.ru/themes/culture/bourriaud/view\\_print/](http://www.gif.ru/themes/culture/bourriaud/view_print/) (дата обращения: 29.04.2017).

<sup>81</sup> Буррио Н. Эстетика взаимодействия // Художественный журнал. 1999. № 8/29. С. 34.

<sup>82</sup> Там же.

<sup>83</sup> Бишоп К. Социальный поворот в современном искусстве // Художественный журнал. 2005. № 58/59. С. 34.

Большинство художников, принимающих участие в программах арт-резиденций, так или иначе работают с «эстетикой взаимодействия». Их работа обычно развивается в тесной связи с местным контекстом и представителями определённого сообщества. Сегодня сложно представить проект художника-в-резиденции, созданный изолированно от окружающего социо-культурного пространства, т. к. взаимодействие с ним является важным приоритетом современных программ. Здесь уместно также упомянуть и другие термины, относящиеся к этой тенденции и часто встречающиеся в практике арт-резиденций: это «социально-ангажированное искусство»<sup>84</sup> (англ. socially engaged art), «диалогическое искусство»<sup>85</sup> (англ. dialogic art, community arts), «интервенционистское искусство»<sup>86</sup> (англ. interventionist art), «коллаборативное искусство» (англ. collaborative art) и др.

Можно сказать, что арт-резиденции воплотили представления Николя Буррио об искусстве, которое он определяет как «игру, формы, паттерны и функции которой развиваются и проявляются в соответствии с определенным временем и социальным контекстом»<sup>87</sup>, «объект взаимодействия, геометрическое место коммуникации между бесчисленными корреспондентами и адресатами»<sup>88</sup>.

---

<sup>84</sup> См. Bishop C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012. 390 p.; Rancière J. *The politics of aesthetics: The distribution of the Sensible*. London: Continuum, 2004. 116 P.; Rancière J. *The emancipated spectator*. New York: Verso Books, 2009. 134 P.

<sup>85</sup> См. Kester G. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004. 239 p.

<sup>86</sup> См. *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Ed. N. Thompson, G. Sholette. Cambridge: MIT Press, 2004. 152 p.

<sup>87</sup> Bourriaud N. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel, 2002. P. 11.

<sup>88</sup> Буррио Н. Эстетика взаимодействия // Художественный журнал. 1999. № 8/29. С. 28-29.



### **1.3. Переход от продукто-ориентированной к процессо-ориентированной практике. Дематериализация художественного произведения и новый «номадизм» как предпосылки расцвета арт-резиденций**

В 1960-1970-е гг. в художественной среде формируется достаточно благоприятный климат для институционализации программ арт-резиденций и необходимые условия для их расцвета в течение последующих десятилетий. Одним из важнейших смещений в парадигме современного искусства в это время становится смещение фокуса с производства материального объекта на производство опыта. Этот переход закладывает фундамент для новой системы ценностей, в которой важное место занимает нематериальное измерение искусства — идея произведения, его концепция и процесс создания.

Наибольшее влияние на теорию процессо-ориентированного искусства оказали философские взгляды Мориса Мерло-Понти, Жака Дерриды и Юрген Хабермаса. Однако впервые тенденция «дематериализации арт-объекта» оформляется в полноценную теорию и получает критическое осмысление в книге Люси Липпард и Джона Чэндлера «Шесть лет: дематериализация арт-объекта с 1966 по 1972 гг.»<sup>89</sup>. Через искусствоведческий анализ, высказывания художников о собственных произведениях, заметки, критические статьи и личные документы Л. Липпард и Д. Чендлер выстраивают генеалогию концептуального искусства и обнаруживают его прямую взаимосвязь с процессом дематериализации арт-объекта, утратой значения его материальных свойств и физических характеристик. Наличие осязаемого конечного продукта как такового и его качество постепенно

---

<sup>89</sup> Полное название книги звучит следующим образом: «Шесть лет: дематериализация арт-объекта с 1966 по 1972 год: справочник информации о некоторых эстетических границах, состоящий из библиографии, в которую вставлены фрагменты текста, художественные произведения, документы, интервью и симпозиумы, организованные в хронологическом порядке и заостряющие внимание на так называемом концептуальном или информационном искусстве или искусстве идей, включающий отсылки к таким неопределенно очерченным областям как минимализм, анти-форма, системное искусство, ирт-арт и процессное искусство, которые сейчас происходят в Америке, Европе, Англии, Австралии и Азии (со случайными политическими обертонами)».

переходят на задний план, уступая место идее и процессу конструирования произведения, которые становятся сутью художественного творчества. Таким образом, материальная форма оказывается «вторичной, эфемерной, недорогой, простой и/или дематериализованной»<sup>90</sup>.

Освобождение художника от необходимости (и потребности) вещественного производства, в свою очередь, прерывает его зависимость художника от традиционного материала и технического оборудования. Так, мастерская — «studio» — превращается в лабораторию для художественного исследования — «study»<sup>91</sup>. Особенностью художественной практики становится её возможность «материализовывать идеи <...> Независимо от информационных ресурсов, специфики материала и образного языка, художники так или иначе обладают способностью создавать и представлять произведения как формы знания <...> а современное искусство может рассматриваться как форма интеллектуального и визуального исследования»<sup>92</sup>. Не имея более такой тесной связи с материальной базой, творческий процесс обретает бóльшую самостоятельность и гибкость и развивается без привязки к конкретному местоположению, позволяя художникам постоянно перемещаться, не прерывая при этом процесс работы. В своём тексте Л. Липпард представила точный прогноз дальнейшего развития художественных практик, предугадав отказ от традиционных материальных форм, расширение границ искусства и его сближение с другими областями, такими как наука, активизм и общественная деятельность.

В это время художники создают произведения, которые знаменуют переход к процессу-ориентированному, «дематериализованному» творчеству,

---

<sup>90</sup> Lippard L. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972... Los Angeles: University of California Press, 1977. P. 7.

<sup>91</sup> См. Sullivan G. Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts. London: SAGE Publications, 2005. 265 P. ; Cazeaux C. Art, Research, Philosophy. New York: Routledge, 2017. 202 P.; Wesseling J. See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher. Amsterdam: Valiz, 2011. 305 P.

<sup>92</sup> Sullivan G. Artefacts as evidence within changing contexts // Working Papers in Art and Design. 2006. Vol. 4. P. 1-12.

к искусству как действию (и взаимодействию). В качестве примера можно обратиться к акции Сола Ле Витта 1968 г. «Закопанный куб, заключающий в себе объект большого значения, но малой ценности», в ходе которой художник закапывает в землю одну из своих скульптур в виде куба. Серия чёрно-белых фотографий, на которых этот процесс поэтапно запечатлен, становится единственным материальным документом. Липпард также рассматривает произведения Джорджа Брехта («Three Aqueous Events», «Time-Table Event», «The Exercises», 1961 г.), Аллана Капроу («Assemblage, Environments and Happenings», 1966 г.), Брюса Наумана («Pictures of Sculpture in a Room», 1965-1966 гг.), Роберта Смитсона («Non-sites» 1968 г.), Ричарда Лонга («Cycling Sculpture: Starting from St. Martins School of Art» 1968 г.), Джозефа Кошута («Investigations», 1968–1974 гг.; «Function/Funzione/Función/Funktion», 1970 г.), Роберта Барри («Ian Wilson», 1970 г.; «Telepathic Piece», 1969 г.), Вито Аккончи («Pull», 1971 г.) и других художников.

Смещение фокуса с результата творческого производства на сам процесс не могло не оказать влияние на стратегии кураторской работы. Показательными для 1960-1970-х гг. становятся проекты Люси Липпард («Выставки Чисел», англ. «numbers exhibitions») и Харальда Зеемана. Организованная им в 1969 г. выставка «Жизнь в твоей голове: Когда отношения обретают форму» (англ. «Live in your head: When Attitudes become Form (Works — Concepts — Processes — Situations — Information)») продемонстрировала качественно новый подход к кураторству и стала одним из важнейших событий в истории мировой выставочной практики. В центре внимания оказались не столько произведения искусства как результат творческой работы, сколько сам процесс их создания. Это было отражено в подзаголовке выставки «Работы — Концепции — Процессы — Ситуации — Информация», который указывал на главную цель проекта — создание определённых связей, позиций и соотношений. Пространство выставки, функции которой раньше ограничивались простой репрезентацией, превратилось в ситуацию диалога и взаимодействия авторов и их

произведений. В проекте «When Attitudes become Form» приняли участие 69 художников-концептуалистов из Европы и США. Многие из них прибыли в Берн заранее и создавали свои произведения непосредственно в залах Кунстхалле, которые на время подготовки выставки стали просторной мастерской для всех участников. В одной из своих записей в дневнике, Харальд Зеeman отмечает, что «Кунстхалле превратилась в место встречи и форум»<sup>93</sup>. Эти слова в равной степени относятся и к современным арт-резиденциям.

Уже в начале 1960-х гг. появляются первые институционализированные программы арт-резиденций, складывается культура символического обмена творческого производства художника на возможность путешествовать и жить в новых регионах. В определённом смысле, этот обмен становится протестной реакцией на укрепление рыночной экономики и противопоставляется её традиционным механизмам. Показательным является характер проектов, которые создавались в этих резиденциях — в основном это были сайт-специфические работы или произведения, созданные специально для временных выставок. В это же время развиваются две модели арт-резиденций, противоположные по своему характеру, правилам и ценностям. С одной стороны, резиденции воспринимаются как временное утопическое укрытие или побег от буржуазного общества, которому художник стремится себя противопоставить. С другой стороны, в крупных городах и небольших поселениях зарождаются программы социально ангажированного формата, которые устанавливают тесную связь между художником и местным сообществом и инициируют социальные изменения. Эта тенденция получает широкое распространение и активно развивается в 1970-1980-е гг.

Одним из феноменов художественной жизни 1960-х гг., наиболее полно воплотившим в себе принципы жизни и работы в арт-резиденциях, стало

---

<sup>93</sup> Rattenmeyer C. Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969. London: Koenig Books, 2010. P. 188.

движение художников «Флюксус». Джордж Мачунас разделял идеи об эфемерности искусства и невозможности его капитализации. Создавая случайные, не требующие сложной подготовки и финансовых затрат произведения и события, художники флюксуса оспаривали чёткие границы между искусством и жизнью, включая в поле художественной практики само «проживание» реальности. Таким образом, творческий процесс приобретал независимость и самодостаточность, а место работы художника определялось только его настоящим местоположением. Несмотря на то, что группа «Флюксус» первоначально базировалась в Нью-Йорке, влияние акций художников и предложенных ими новых методов работы вышло далеко за пределы США. В разное время к группе примкнули художники из разных стран Европы и Азии: Йозеф Бойс, Нам Джун Пайк, Йоко Оно, Бэн Вотье, Витаутас Ландсбергис (который позже возглавит движение за независимость Литвы в 1980-е гг.).

Из двенадцати главных характеристик «Флюксуса», сформулированных Кэном Фридманом, прямое отношение к стратегиям функционирования программ арт-резиденций имеют глобализм, единство искусства и жизни, междисциплинарность, экспериментальность и присутствие во времени<sup>94</sup>. Флюксус поддерживал анти-буржуазную эстетику и призывал к созданию «бессмысленных» и «абсурдных» произведений. Со временем форматы произведений стали более разнообразны, и художники стали активно работать в области междисциплинарных перформансов и экспериментального видео.

Безусловно, в деятельности членов группы «Флюксус» проявились черты современного номадизма. Их проекты свободно мигрировали между странами, а его участники в разное время создавали региональные центры в Сан-Франциско, Праге, Ницце и Копенгагене. И несмотря на то, что Мачунас стремился сохранять контроль над художниками объединения, делать это становилось всё сложнее. Группа произвольно расширялась, включая всё

---

<sup>94</sup> См. The Fluxus Reader. Ed. Friedman K. West Sussex: Academy Editions, 1998. 312 p.

новых и новых художников из разных стран мира, а также изобретая новые формы произведений. В начале 1960-х события «Флюксуса» прошли разных городах Европы — от Висбадена до Москвы. Многие из них включали номадические элементы, как, например, акция Роберта Фийо, который нёс по улице своё произведение «Galerie Légitime»<sup>95</sup>. Художников вдохновлял и сам образ современного кочевника, который получил яркое развитие в мифологии Йозефа Бойса<sup>96</sup>. Номадизм «Флюксуса» проявлялся также в стремлении художников преодолеть национальные границы и сконструировать свою «транснациональную» идентичность. Так, Кэн Фридман предложил создание паспорта Государства «Флюксуса», а Йозеф Бойс в 1967 г. основал государство Евразии и Свободный Международный Университет.

Важно также обратить внимание на представления членов «Флюксуса» о социальных проблемах и общественной области, которой придавалось большее значение, чем частной. В 1960-1970-е гг., вдохновлённый идеей литовских колхозов, Мачунас предпринял попытку создания сообщества художников, которые, с одной стороны, сотрудничали бы профессионально, с другой — разделяли бы жилое пространство одного общего дома. Он организовал ряд кооперативов в Сохо (англ. «co-ops») и коммунальных домов для художников на Манхэттене, наподобие лофтов, а также находился в постоянном поиске арт-резиденций внутри и за пределами США. Художники «Флюксуса» в разных странах Европы представляли произведения-события, адаптированные к тому или иному контексту и обстоятельствам, формируя «перемещающуюся группу, объединённую вокруг ряда произведений, который постоянно пополнялся, как только художники и перформеры принимали либо же не принимали участия в деятельности группы»<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> См. Galerie Légitime // M HKA Ensembles [Электронный ресурс] URL: <http://ensembles.mhka.be/items/401> (дата обращения: 03.04.2017).

<sup>96</sup> См. Joseph Beuys: The Reader. Ed. C. Mesch, V. Michely. London: I. B. Tauris & Co Ltd, 2007. 360 p.

<sup>97</sup> Smith O. Developing a Flexible Forum: Early Performance and Publishing // The Fluxus Reader. Ed. K. Friedman. P. 9.

«Флюксус» представил совершенно новый образ мышления и действий, преодолевая и переосмысляя привычные границы между миром искусства и обычной жизнью. Номадическим были и общие представления членов движения об искусстве, которое понималось не как утончённое, возвышенное занятие, доступное лишь немногим, но как одна из форм труда, которым может свободно заниматься каждый. Такая позиция, безусловно, бросала вызов устоявшемуся мнению и социальным нормам в мире искусства.

Дематериализация творческого производства сопровождается постепенным переходом арт-резиденций от продукто-ориентированного к процессу-ориентированному формату. Последний, как правило, не предполагает обязательного создания художником материальных объектов во время пребывания в арт-резиденции. Более того, процессу-ориентированный подход позволяет художнику сконцентрироваться на получении определённого опыта и знаний, которые могут быть использованы для создания произведений в будущем. Такой формат работы является предпочтительным для программ арт-резиденций, принимающих художников на короткий срок и предоставляющих им возможность знакомства с определённым контекстом и его исследования. Процесс дематериализации искусства приводит к новому пониманию произведения, которое более не заключено в статичном автономном объекте, но представляет собой процесс-в-действии, который разворачивается в непосредственной взаимосвязи с окружением в конкретном месте и в конкретное время. Художник может стать инициатором определенного процесса, но он более не обладает абсолютной властью над его ходом и результатом<sup>98</sup>. Классические идеи о производстве искусства как об осязаемом объекте, над которым художник сохраняет единоличный контроль, постепенно уходят в прошлое и не соответствуют тенденциям развития современной художественной практики.

Тем не менее, многие арт-резиденции, существующие сегодня, ожидают от участников именно создания материальных объектов, причём

---

<sup>98</sup> См. Preziosi D. The Art of Art History: A Critical Anthology. Oxford: Oxford University Press, 2009. 591 p.

некоторые предъявляют определённые требования к их количеству и/или тематике. Такие программы, безусловно, занимают собственную нишу и остаются востребованными среди художников, тесно работающих с ремесленническими практиками и декоративно-прикладным искусством. Однако в современной ситуации подобная модель, отсылающая к прототипам резиденциальных программ XIX-XX в., представляется устаревшей и в меньшей мере соответствует потребностям художников, работающих с новейшими течениями искусства.

Резиденции, в которых приоритетным является сам творческий процесс, предоставляют участникам большую свободу в выборе стратегий работы, а также благоприятную среду для экспериментальных практик, междисциплинарного обмена и исследования своей собственной деятельности с новых точек зрения. Подобные арт-резиденции особенно важны для писателей, исследователей и художников, работающих над масштабными долгосрочными проектами. Своё время в арт-резиденциях они, как правило, посвящают сбору материалов и поиске контактов, которые могут быть использованы для будущей работе. Необходимо также отметить, что процессо-ориентированные программы требуют более сложных и тесных стратегий взаимодействия между художником и куратором, которое не ограничивается продолжительностью резиденции, но развивается в течение значительно более длительного срока.

В научной терминологии продукто-ориентированному и процессо-ориентированному искусству соответствуют «интегративный» и «дезинтегративный» взгляды на художественное творчество. Это различие наиболее ярко проявляется в исследованиях ленд-арта и концептуального искусства: «Художники, работающие со скульптурой, концептуальным искусством и ленд-артом, такие как Ричард Лонг, Хэмиш Фултон, Роджер Аклинг, Дэннис Оппенгайм или Дуглас Хьюблер, разрушают объектоцентричность произведения искусства и дезинтегрируют его пространственно, темпорально и инструментально <...> Начинает



акцентироваться сам процесс создания произведения искусства, что подрывает основы объекто-центричного взгляда. Постоянному, неизменному объекту искусства бросают вызов произведения в живом времени и пространстве, события, ситуации и концептуализированный процесс»<sup>99</sup>. Исторический переход к процессу-ориентированной практике соответствует движению искусства к состоянию постмодерна, в котором произведение приобретает всё большую сложность и фрагментарность<sup>100</sup>. По мере того, как произведение искусства сближается (а в некоторых случаях — сливается) с фигурой самого автора, художники обретают всё большую независимость от конкретного физического места работы и могут позволить себе перемещаться из одной ситуации в другую. С одной стороны, их практика приобретает эфемерный характер, с другой — становится более чувствительной к социокультурному контексту и локации. Таким образом, художники в своём творчестве всё чаще применяют сайт-специфический подход.

Феномен современного номадизма по-прежнему остаётся одним из центральных дискурсов в диалоге об арт-резиденциях. Требования высокого уровня мобильности и скорости перемещений обусловлены самим устройством современной художественной системы, предполагающей занятость её участников в нескольких проектах одновременно. Порой эти проекты разворачиваются в местах, отдалённых друг от друга. Поэтому постоянные перемещения между арт-резиденциями, биеннале, фестивалями и конференциями становятся привычной частью жизни культурных деятелей и оказывают значительное влияние на стратегии и методы их работы.

Идеи номадизма и концепция «детерриторизации пространства» впервые были оформлены в философские понятия в трудах Жюль Делёза и Феликса Гваттари.<sup>101</sup> В процессе детерриторизации стираются границы

<sup>99</sup> См. Johansson H. Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970–1995. Helsinki: Like, 2005. P. 13–15.

<sup>100</sup> См. Welsch W. Unsere postmoderne Moderne. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1991. 344 S. и Calinescu M. Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke University Press, 1987. 395 p.

<sup>101</sup> См. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? СПб.: Алетейя, 1998. 288 с.

между такими основополагающими противопоставлениями как глубина/поверхность, внешнее/внутреннее, центр/периферия. Пространство приобретает подвижные топосы, которые делают невозможным ориентацию, основанную на старых системах координат. Именно в результате детерриториализации возникает новое кочевничество и формируется номадический дискурс.

Сообщество кочевников занимает внешнюю позицию по отношению к государству как структуре, а также отрицает традиционное деление территорий узловыми точками, дорогами и границами. Делёз противопоставляет номадическое мышление «философии представления», т.е. «государственной философии», основанной на системе правил, порядке и официальных институтах. Поэтому номад Делёза наделён чертами революционной фигуры, он движется спонтанно и анархично, не подчиняясь какой-либо системе или контролю. Концепции «оседлой» западноевропейской культуры, тяготеющей к классическим образцам искусства, основанным на идее мимезиса, оказывается противопоставлена кочевая культура. Последняя предстаёт в образе «ризомы»<sup>102</sup>, растущей сразу во всех направлениях. Она нелинейна и устойчива за счёт того, что не подчиняется «оседлой» логике и традиционным инструментам государственного контроля. В отличие от оседлой культуры, целостность ризомы обеспечивается не строгой иерархической структурой, а изначальной нестабильностью и маргинальностью. Ей свойственна творческая составляющая, постоянная изменчивость, принципиальная открытость, автономность и самоорганизация. Участники кочевнического сообщества никак не связаны между собой и, одновременно, тесно переплетены, поскольку ризома может быть разорвана в любом месте и мгновенно

---

<sup>102</sup> Ризома (от фр. rhizome — корневище) — одно из центральных понятий в «номадологическом проекте» Ж. Делёза и Ф. Гваттари и философии постмодернизма, описывающие принципиально внеструктурный и нелинейный способ организации целого.

перестроена на другую линию функционирования<sup>103</sup>. Номадологический проект Делёза, ставший одной из самых ярких метафор культуры современности, призван освободить человека и вывести его за пределы жёстких границ пространства и времени.

---

<sup>103</sup> См. Семенюк К. А. Номадическая сингулярность и бунт блудного сына: рефлексия о метафорах культуры // Философия, социология, политология. 22 января 2010 г. С. 64-67.

## **Глава 2. ФЕНОМЕН АРТ-РЕЗИДЕНЦИИ В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ РОССИИ XX В.**

### **2.1. Прототипы арт-резиденций и творческие центры на территории СССР во второй половине XX в.**

Обращаясь к теме арт-резиденций на постсоветском пространстве, важно уделить отдельное внимание анализу российского опыта в области профессиональной мобильности художественных специалистов в исторической перспективе. Прототипы и аналоги резиденциальных программ можно найти уже в конце XIX в. в таких известных творческих центрах, как «Академическая дача» в Тверской области, основанная в 1880-х гг. при Императорской Академии художеств, и усадьба Абрамцево, ставшая в конце 1870-х гг. «культурным посёлком».

«Академическая дача», открытая в 1884 г., изначально замышлялась как место летних занятий для малоимущих студентов Академии художеств и носила название «Владими́ро-Мари́инского приюта». В комплекс этой творческой базы можно включить также и её окрестности — деревни Большой и Малый Городок, Терпигорево, Кишарино, Валентиновка и Подол, в которых начиная со второй половины XX в. жили и работали многие отечественные художники. Инициатором создания «Академической дачи» стал Василий Александрович Кокорев — предприниматель, коллекционер и меценат, почётный член Академии художеств, владевший усадьбой в Вышневолоцком уезде, куда он часто приглашал знакомых художников, чтобы наблюдать за их творческой работой и вести беседы об искусстве. Вскоре после открытия дачу начали регулярно посещать преподаватели

Академии, среди которых были Павел Чистяков, Валерий Якоби, Василий Верещагин и многие другие.

Нужно заметить, что уже с первых лет своего существования, «Академическая дача» предоставляла художникам условия, схожие с теми, которые сегодня существуют в большинстве арт-резиденций. И несмотря на то, что изначально проект носил характер частной инициативы, с переходом дачи в ведение Академии художеств, эта практика была институционализирована и получила достаточно строгие бюрократические рамки. В инструкции для резидентов<sup>104</sup> «Академической дачи», утвержденной в 1885 г. президентом Академии художеств, можно выделить следующие главные тезисы:

1. Дача предназначалась для работы преподавателей и студентов Академии в летние месяцы и была рассчитана на 28 человек;
2. Окончательный выбор кандидатов осуществлялся лично президентом Академии;
3. Художникам, работавшим на даче, предоставлялась возможность бесплатного пользования жилыми помещениями и мастерскими, питание, а также оплата расходов на транспорт и художественные материалы;
4. Пребывание академистов на даче и их режим дня были строго регламентированы правилами, выезды в окрестности и приглашение гостей требовали отдельного согласования;
5. Каждый художник по окончании своей работы на даче был обязан предоставить несколько рисунков с натуры для специального альбома.

Постепенно набирая популярность в среде преподавателей и учеников, «Академическая дача» становится базой для практических исследований и

---

<sup>104</sup> См. Ступкин Е. И. Летопись Академички // Древний Волок. 2004. № 29 (Июль). С. 2-3.

экспериментов в области пленэрной живописи. Особое внимание к натуре и работе на открытом воздухе, которое требовалось от студентов, было связано, в первую очередь с переходом руководства мастерскими «Академической дачи» к передвижникам после реформы Академии художеств 1893-1894 гг. При этом максимальный срок работы на даче был увеличен до пяти месяцев.

Совместная работа над постановками на открытом воздухе предоставляла участникам возможность профессионального обмена и передачи опыта, что является важным компонентом работы художников в современных арт-резиденциях. Сюда отправляли наиболее выдающихся учеников Академии, а в окрестных сёлах московские и петербургские художники снимали дачи, которые переоборудовали под мастерские. Во время одного из своих посещений дачи в 1889 г., Илья Репин написал большой этюд «На Академической даче» (находящийся сегодня в собрании Государственного Русского музея), в котором ярко передана атмосфера работы резидентов.

На фоне растущих революционных настроений среди молодых художников в 1904 г. дача, ставшая местом неофициальных собраний и политических дискуссий, была закрыта — «по случаю военного времени кредит на содержание её не был отпущен»<sup>105</sup>. Однако, уже в 1907 г. при содействии И. Репина, «Академическая дача» возобновила свою работу, а осенью того же года в Академии художеств состоялась выставка созданных там произведений.

Вместе с учениками, которые имели опыт работы на «Академической даче», И. Репин обсудил и сформулировал несколько положений, которые, по его мнению, должны были обеспечить более эффективное и успешное функционирование проекта. Среди предложенных им изменений, которые в основном касались общей политики этого заведения, были следующие:

---

<sup>105</sup> Романычева И. Г. Академическая дача: история и традиции. СПб.: Петрополь, 2009. С. 33.

1. При выборе участников должно было учитываться мнение общего собрания учеников мастерских Академии;
2. Функции старшины, следившего за соблюдением правил дачи, было предложено передать выборным старостам из студенческой среды;
3. Были организованы регулярные посещения дачи преподавателями Академии для общения со студентами и оценки их работы.

После революции 1917 г. работа на «Академической даче» была полностью остановлена, а позже, уже в начале 1930-х гг. на её территории расположился пионерский лагерь. Только после Отечественной войны, в 1948 г. было получено разрешение Совета Министров РСФСР на открытие и расширение комплекса «Академической дачи». Важную роль в этом процессе сыграл Тимофей Катуркин, возглавлявший тогда организацию «Всекохудожник»<sup>106</sup>. В своём обращении в Совет Министров СССР он писал: «Возвращение «Академической дачи» становится важнейшей необходимостью, так как отсутствие летней базы в условиях северной природы отрицательно отражается на творческом росте молодых художников»<sup>107</sup>. Дача была снова открыта, но уже в качестве первого в стране Дома творчества для профессиональных художников, которые могли работать здесь в течение двух месяцев (с возможностью продления периода резиденции вплоть до полугода) на протяжении всего года по специальным путёвкам Союза художников.

Существенным изменением в работе «Академической дачи» после её трансформации в Дом творчества при Союзе художников стало появление фигуры своеобразного куратора (который тогда назывался «консультантом») для каждой творческой группы, которая приезжала на дачу на период от двух до шести месяцев. Он выполнял функции художественного руководителя и

---

<sup>106</sup> Аббревиатура происходит от названия организации «Всероссийский союз кооперативных товариществ работников изобразительного искусства», существовавшей с 1928 по 1953 год.

<sup>107</sup> Соловьёва Ф. Б. Академическая дача // Муниципальное образование «Вышневолоцкий район». Официальный сайт [Электронный ресурс] URL: [http://www.v-volok.ru/raion/akadem\\_dacha.php](http://www.v-volok.ru/raion/akadem_dacha.php) (дата обращения: 21.12.2016).

принимал непосредственное участие в организации творческого процесса каждого отдельного художника, оказывал ему помощь и профессиональную поддержку. Первыми такими руководителями стали известные представители социалистического реализма Порфирий Крылов, Тарас Гапоненко, Фёдор Решентинков, Александр Бубнов. В этот период на «Академическую дачу» также приезжают выпускники Московского художественного института имени В. И. Сурикова.

Свой творческий путь здесь начинает Владимир Стожаров, который в будущем на протяжении многих лет будет занимать должность художественного руководителя «Академической дачи». Позже его сменяют братья Алексей и Сергей Ткачёвы, которые сами активно работают в мастерских дачи и создают здесь свои многочисленные произведения, в т. ч. картины «Между боями» (1958-1960 гг.), «Матери» (1961 г.), «Пора сенокосная» (1976) и др. «Академическая дача», которой в 1964 г. было присвоено имя И. Е. Репина, занимала также важное место в процессе подготовки республиканских художественных выставок «Советская Россия» в 1960-1967-х гг. Специально для создания произведений для этих проектов сюда направлялись художники из разных регионов, формируя на «Академической даче» живую творческую среду. В 1970-е гг. комплекс дополняется несколькими залами для выставок, концертов и кино-показов.

Основное отличие опыта «Академической дачи» от современных арт-резиденций заключается в её продукто-ориентированном подходе, который, впрочем, сформировался только в более позднее время. В первые годы своего существования это место действовало в качестве образовательной платформы для получения новых знаний, контактов и опыта, а не как художественный комбинат. Это было пространство для свободных встреч, нерегламентированной работы индивидуальных авторов и диалога между представителями разных областей культуры. Кроме оборудованных жилых и рабочих помещений, Василий Кокорев организовал для студентов



специальную фотолабораторию для изучения натуры и библиотеку с современными изданиями об искусстве.

С переходом дачи к Академии художеств, работа художников оказывается вписана в более жёсткие рамки, а от их пребывания ожидается, в первую очередь, создание этюдов и эскизов для будущих композиций. Требование конечного, осязаемого результата и фокус на материальном производстве ещё более усиливаются в советские годы, когда художников часто командировали на «Академическую дачу» для выполнения конкретных государственных заказов.

Сегодня в центре усадьбы расположен музей, а сама «Академическая дача» по-прежнему принимает группы художников и индивидуальных авторов на резиденции разной продолжительности на протяжении всего года. В Северо-Западном регионе России одной из главных творческих баз в распоряжении Союза Художников становится дом творчества художников «Старая Ладога», основанный сразу же после Второй мировой войны и активно работавший до начала 1990-х гг. «Старая Ладога» стала одним из первых домов творчества, организованных ЛОССХом при поддержке Художественного фонда<sup>108</sup>.

Дом отдыха в деревне Черनावино Волховского района Ленинградской области был передан Художественному фонду для организации творческой базы ещё в начале 1945 г., однако на ремонт и работы по благоустройству потребовалось пятнадцать лет. И несмотря на то, что ленинградские художники начали приезжать в Старую Ладогу уже вскоре после окончания войны и останавливались у местных жителей, официально Дом творчества «Старая Ладога» начал свою работу в 1960-е гг.

Здание, в котором расположилась творческая база, находилось в бывшем имении князей Шаховских на правом берегу реки Волхов, напротив

---

<sup>108</sup> Художественный фонд СССР являлся общественной организацией при Союзе художников СССР, в задачи которого входила поддержка творческой деятельности его членов и улучшение их материального положения. В своём распоряжении Художественный фонд имел производственные предприятия, салоны-магазины, дома творчества. Через предприятия фонда также осуществлялись государственные заказы на создание художественных произведений, оформление выставок, общественных зданий и др.

исторической деревни и крепости «Старая Ладога». Это место привлекало художников своими архитектурными памятниками и древней историей. Николай Рерих, приезжавший в Старую Ладогу для написания этюдов летом 1899 г., был глубоко впечатлён местными ландшафтами: «Взбираемся на бугор, и перед нами один из лучших русских пейзажей. Широко развернулся серо-бурый Волхов с водоворотами и светлыми хвостами течения посередине; по высоким берегам сторожами стали курганы, и стали не как-нибудь зря, а стройным рядом, один красивее другого»<sup>109</sup>. Ещё в конце XIX — начале XX в. здесь бывали такие известные художники, как Иван Айвазовский, Борис Кустодиев, Алексей Венецианов, Александр Иванов, Валентин Серов, Константин Коровин и многие другие. В 1920-е гг. в Старую Ладогу приезжает Александр Самохвалов, участвовавший в подготовительных работах по реставрации Георгиевского собора. В это время он пишет здесь пейзаж «Старая Ладога» (1924 г., собрание ГРМ) и картину «Семья рыбака» (1926 г., собрание ГРМ).

С одной стороны, на творческой базе «Старая Ладога» звучали идеи об исторической преемственности, наследовании духовных ценностей и культурных традиций, что находило прямое выражение в произведениях работавших здесь художников. С другой стороны, многие авторы, приезжавшие сюда в разное время, посвящали свою работу исследованию пейзажа как такового, его вневременной ценности, особенностям восприятия природы и световым эффектам. Сегодня в музее-заповеднике «Старая Ладога»<sup>110</sup> находится живописная коллекция, включающая более 400 произведений отечественных художников, работавших в Старой Ладоге. Её создание началось вскоре после первой отчётной выставки художников-резидентов творческой базы в 1974 г., которая была организована совместно с музеем и подняла вопрос об организации постоянно действующей

---

<sup>109</sup> Капустина М. Населённый пункт — Старая Ладога // Адреса Петербурга. № 13/25 [Электронный ресурс] URL: [http://adresaspb.ru/arch/adresa\\_13/13\\_020/13\\_20.htm](http://adresaspb.ru/arch/adresa_13/13_020/13_20.htm) (дата обращения: 23.03.2017).

<sup>110</sup> См. Ладога — Музей-заповедник «Старая Ладога». Официальный сайт [Электронный ресурс] URL: <http://www.ladogamuseum.ru> (дата обращения: 27.03.2017).

экспозиции. На протяжении следующих десятилетий для коллекции были приобретены работы В. Ф. и В. В. Загонековых, В. И. Табанина, Л. А. Костенко, В. А. Леднева, Н. Н. Брандта, Д. П. Бучкина, В. А. и А. В. Баженовых, Н. С. Гриднева, С. М. Чепика и многих других авторов. Тематика их произведений была связана с природными ландшафтами Старой Ладogi и её окрестностей, бытовыми сценами из жизни местных жителей, археологическими памятниками.

Возможность жить и работать в резиденции творческой базы «Старой Ладoga» предоставлялась художникам в осенний, зимний и весенний сезоны. В летнее время здесь размещался пионерский лагерь для детей творческих работников и сотрудников местного завода. Поэтому многие художники, приезжающие сюда по путёвкам Союза художников, бывали здесь ещё будучи детьми, как, например, Владимир Загонек — сын Вячеслава Загонекa, на протяжении многих лет являвшегося руководителем творческих групп. Время резиденции составляло два месяца, в течение которых художники могли свободно жить и работать в «Старой Ладoge», получая для этого поддержку Художественного фонда, полностью оплачивающего расходы на транспорт, проживание, питание и частично — на художественные материалы. В своих воспоминаниях Владимир Загонек рассказывает, что время, проведённое в «Старой Ладoge» стало самым счастливым для него и его современников: «Там не нужно было думать о быте, мы могли работать в свое творческое удовольствие. Да, в бытовом отношении все было скромно, без изысков, но вполне достаточно, чтобы радоваться жизни... Мы все работали, и никто никому не мешал. И никакого гнета идеологии, о котором сегодня часто можно услышать применительно к тем временам, мы там не испытывали»<sup>111</sup>. Подобный образ творческой базы также встречается в воспоминаниях жены Д. В. Беляева, многие годы занимавшего должность руководителя «Старой Ладogi»: «Это было одним из лучших времён

---

<sup>111</sup> Евгеньев С. Прекрасна душа Старой Ладogi // Газета «Вести он-лайн» [Электронный ресурс] URL: <http://www.vesty.spb.ru/apps/novosti/2014/04/18/prekrasna-dusha-staroj-ladogi/> (дата обращения: 27.03.2017).

Советского Союза. Бесплатные художественные базы по стране, где художники имели мастерские, комнаты для жилья, где их хорошо кормили, куда доставляли из города и увозили обратно, где они в течение срока – двух месяцев могли творчески работать, как хотели. Где они были близки к природе»<sup>112</sup>.

Большинство художников, работавших в «Старой Ладогe», были приверженцами традиции реалистической школы. Однако важной особенностью творческой базы была её открытость и доступность для художников-авангардистов, которые не были постоянными членами Союза художников, в том числе и для представителей «неофициального искусства». Например, в один из заездов сюда приезжает Илья Кабаков и работает над серией иллюстраций «Добрая Баба Яга».

К середине 1970-х гг. «Старая Ладога» стала одним из самых популярных творческих баз для советских художников из Ленинграда и других регионов России. С распадом СССР и ликвидацией Художественного фонда в начале 1990-х гг. финансирование дома творчества было остановлено, и вскоре эта база перестала принимать художников и прекратила своё существование. Несмотря на это, многие художники сохранили свой интерес к Старой Ладогe и продолжали приезжать сюда самостоятельно. Одним из них был Д. П. Бучкин, который в своей книге «Гравюры и рассказы»<sup>113</sup> приводит очерк о бывшей творческой базе, выступая за её восстановление.

В 2014 г. в Санкт-Петербургской Академии Художеств<sup>114</sup> и галерее «Голубая Гостиная» при Союзе художников открылись две выставки, посвященные творческой базе «Старая Ладога» и художникам, работавшим там во второй половине XX в.

---

<sup>112</sup> Беляева И. П. Слово жены // Дмитрий Беляев. Альманах. Вып. 293. СПб.: Palace Editions, 2010. С. 14.

<sup>113</sup> Бучкин Д. П. Гравюры и рассказы. СПб.: Библиотека «Невского альманаха», 2004. С. 10-11.

<sup>114</sup> Санкт-Петербургский Государственный Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Российской Академии Художеств.

Другим ярким примером прото-резиденций в России XX в. является посёлок художников Ново-Абрамцево, построенный в 1930-е гг. вблизи усадьбы Абрамцево в 60-ти км от Москвы. В середине XIX в. помещицья усадьба Абрамцево получает известность как один из важнейших центров русской культуры. Первым владельцем усадьбы становится литературный и театральный критик Сергей Аксаков, купивший её в 1843 г. Абрамцево становится основным местом его творческой деятельности, где он также принимает известных писателей-современников, среди которых были Н. В. Гоголь и И. С. Тургенев. В 1870 г. усадьбу покупает предприниматель и меценат С. И. Мамонтов, и она становится местом работы Абрамцевского (или т. н. «мамонтовского») художественного кружка. В это объединение, основанное В. Д. Поленовым, М. М. Антокольским и А. В. Праховым, входили В. А. Серов, К. А. Коровин, И. Е. Репин, В. М. и А. М. Васнецовы, М. А. Врубель, Е. Д. Поленова, М. Ф. Якунчикова и М. В. Нестеров.

Художники регулярно приезжали в имение и иногда проводили там по несколько месяцев, занимаясь живописью, литературой и театром. Для их работы в Абрамцево были обустроены специальные мастерские, в которых предпринималась попытка возрождения кустарных промыслов и народного крестьянского искусства: гончарная, текстильная и столярная. Это во многом выражало атмосферу эпохи и сознательный поиск художниками нового национального языка, что позже способствовало формированию «неорусского стиля»<sup>115</sup> как национально-романтического направления модерна. С. Мамонтов также организовывал и финансировал поездки художников в различные города и деревни для изучения древнерусских памятников архитектуры и образцов декоративно-прикладного искусства. В отличие от домов творчества Союза художников, деятельность Абрамцево носила менее формальный характер и была связана, в первую очередь, с

---

<sup>115</sup> Неорусский стиль получил распространение в архитектура и декоративно-прикладном искусстве. Его язык был основан на свободной интерпретации мотивов, заимствованных из древнерусского, кустарного и крестьянского искусства. Центрами, в которых зародился и получил своё развитие неорусский стиль, стали усадьба Абрамцево, мастерские Талашкина и Строгановского художественно-промышленного училища.

личным кругом семьи С. Мамонтова (художники, как правило, приезжали сюда вместе со своей семьей) и их общим интересом к традициям русского народного искусства. Это было «свободное содружество, не имевшее определенной программы или устава, – «семья», как любовно называли себя художники»<sup>116</sup>. Их работа здесь была организована в виде творческой лаборатории, в которой важную роль играла междисциплинарность, профессиональный обмен и личное общение членов кружка. В начале XX в., когда усадьба приобрела широкую известность, её стали также посещать историки искусства и художественные критики.

После 1917 г. Абрамцево было национализировано и реорганизовано в музей-усадьбу «Абрамцево». Позже, в 1932 г. здесь был открыт дом отдыха для деятелей культуры и искусств, а уже через год на противоположном берегу реки Ворь был построен посёлок художников «Ново-Абрамцево», в организации которого принимал активное участие Илья Машков и его ученики. В 1930-е гг. здесь сформировалось уникальное сообщество близких по духу художников, многие из которых были связаны отношениями «учитель-ученик». Одним из первых резидентов «Ново-Абрамцево» стал известный живописец и искусствовед И. Э. Грабарь, позже дачи заняли В. Т. Иогансон, В. И. Мухина, П. А. Радимов, И. И. Машков и другие художники.

После войны усадьба Абрамцево была передана в ведение Академии наук СССР. Часть усадьбы возобновила работу в качестве музея под руководством И. Э. Грабаря, другая была использована под академический санаторий, который просуществовал вплоть до 1977 г. Сегодня на территории усадьбы расположен Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево»<sup>117</sup>.

Нужно отметить, что организация творческой усадьбы «Абрамцево» оказала заметное положительное влияние на развитие близлежащих

---

<sup>116</sup> Рыбаков И. Приют трудов и вдохновения // Гудок. 22 августа 2003 г. [Электронный ресурс] URL: <http://www.gudok.ru/newspaper/?ID=770403> (дата обращения: 27.03.2017).

<sup>117</sup> Музей-заповедник «Абрамцево». Официальный сайт [Электронный ресурс] URL: <http://www.abramtsevo.net> (дата обращения: 27.03.2017).

территорий. Благотворительная деятельность семьи Мамонтовых не ограничивалась приглашением в Абрамцево творческих деятелей. В посёлке, находившимся недалеко от усадьбы, они организовали школы, больницу, а также несколько мастерских, в которые дети могли обучаться резьбе по дереву и гончарному мастерству.

Художественным центром, сопоставимым по своему масштабу и специализацией с усадьбой Абрамцево, было имение Марии Тенишевой — село Талашкино в Смоленской области. Князья Тенишевы разделяли интерес к народной художественной культуре и стремились возродить традиции русского прикладного искусства, «дать что-то новое и в простом, доступном для среднего кармана материале достигнуть изящества в выполнении, удобства для употребления и оригинальности, гармоничности по форме и замыслу, применяя с декоративной целью такие простые вещи, как холст, вышивки и металлы»<sup>118</sup>. Важным отличием Талашкино было большое разнообразие художественных начинаний и направлений деятельности М. Тенишевой: от создания первого в России музея этнографии и русского декоративно-прикладного искусства до организации оркестра балалаек. Талашкино стало настоящим центром просвещения, одновременно возрождая традиционную народную культуру и разрабатывая новые, современные подходы к сельскому хозяйству. Важную роль сыграл предпринимательский талант М. Тенишевой, которая открыла в Москве магазин для продажи изделий мастеров, а также представляла работы художников, созданные в Талашкино, на выставках в России и за рубежом.

---

<sup>118</sup> Культурные ценности Смоленщины — Талашкино. Официальный портал Администрации Смоленской области [Электронный ресурс] URL: [https://www.admin-smolensk.ru/our\\_region/kultura\\_i\\_turizm/talashkino/](https://www.admin-smolensk.ru/our_region/kultura_i_turizm/talashkino/) (дата обращения: 26.03.2017).

## **2.2. Модели мобильности в СССР и их влияние на развитие арт-резиденций на постсоветском пространстве**

На пространстве постсоветской России программы арт-резиденций формировались по-другому, нежели чем в странах Западной Европы и США. С одной стороны, это связано с экономическими факторами и ситуацией в области культурно-общественных институтов, с другой — с возможностями мобильности населения внутри страны.

Мобильность в СССР строго контролировалась и регулировалась со стороны системы прописки и через массовое перераспределение трудовых ресурсов (исключение составлял, пожалуй, только естественный процесс урбанизации и переезд сельского населения в города). Эти ограничения касались не только возможности изменения места жительства, но и краткосрочных поездок туристического характера. Последние можно было разделить на три вида: путешествия по территории Советского Союза, поездки в социалистические страны и выезд за рубеж. И если перемещения внутри Советского Союза и «социалистической заграницы» были доступны большей части населения, то поездки в страны капиталистического лагеря строго регламентировались государством и его специальными органами.

В целом, государственная политика в советское время была направлена на ограничение потоков людей между территориями и сдерживание мобильности населения. До конца 1920-х — начала 1930-х гг. регистрация по месту жительства ещё не давала возможности использования прописки для прикрепления гражданина к определённому месту, а Гражданский кодекс РСФСР гарантировал право свободного передвижения и поселения на территории всей страны. Было запрещено «требовать от граждан РСФСР обязательное предъявление паспортов и иных видов на жительство,



стесняющих их право передвигаться и селиться на территории РСФСР»<sup>119</sup>. Но уже в 1932 г. издаётся новое постановление и вводится паспортная система с обязательной пропиской по месту жительства. При этом паспорта не предоставлялись жителям сельской местности, прикрепляя их, таким образом, к месту жительства и конкретному колхозу. Передвижение без паспорта каралось штрафом, а повторное нарушение постановления — уголовной ответственностью. Система контроля мобильности населения становится ещё более суровой в 1940 г., когда был запрещён самостоятельный уход с предприятий или смена места работы. Государство закрепляло за собой исключительное право перевода работников с одного места на другое, а отказ подчиняться решениям о переселении карался серьёзными наказаниями.

Только в 1970-е гг. в СССР начинается процесс последовательной отмены «крепостного права»: паспорта начинают выдавать всем гражданам с 16-летнего возраста, а срок законного проживания без прописки продлевается до полутора месяцев. Однако жёсткая политика по-прежнему сохранялась по отношению к бывшим политзаключённым, для которых вплоть до 1990 г. существовал запрет на прописку в более чем 70-ти крупных городах и населённых пунктах. Таким образом осуществлялось изгнание инакомыслящих из культурных центров, где они могли оказать значительное влияние на общество и вступить в контакт с иностранными гражданами (им, в свою очередь, было необходимо специальное разрешение для выезда за пределы городов в глубинные районы СССР).

Рассматривая проблемы мобильности в СССР в контексте исследования арт-резиденций, необходимо обращаться, в первую очередь, к вопросам горизонтальной и географической мобильности. «Горизонтальная мобильность» — термин, заимствованный из области социологии. В отличие от «вертикальной (социальной) мобильности», которая подразумевает

---

<sup>119</sup> Любарский К. Паспортная система и система прописки в России // Институт прав человека [Электронный ресурс] URL: <http://www.hrights.ru/text/b2/Chapter5.htm> (дата обращения: 31.03.2017).

перемещение индивида или группы лиц из одного социального слоя в другой, «горизонтальная мобильность» обозначает движение внутри одного социального или профессионального класса<sup>120</sup>. Художники, участвующие в арт-резиденциях, представляют пример индивидуальной горизонтальной мобильности: самостоятельно перемещаясь из одного места в другое, они сохраняют свой прежний статус. Так, программы резиденций становятся каналами горизонтальной мобильности, или, используя терминологию Питирима Сорокина — одного из основоположников теорий социальной стратификации и социальной мобильности — «каналами горизонтальной циркуляции». В ситуации глобализации они приобретают новое качество и начинают активно функционировать на международном уровне.

Нужно отметить, что вплоть до 1930-х гг. российские художники являлись полноправными участниками международного культурного обмена с европейскими странами. В признанных центрах искусства — Париже и Риме — существовали целые русские художественные колонии, ставшие важным феноменом в истории культурного партнёрства между Россией и Европой в XIX-XX вв.<sup>121</sup> В это время путешествия художников зарубеж носили как индивидуальный характер (самостоятельно организованные поездки), так и институциональный (творческие командировки и учебные поездки)<sup>122</sup>. Ситуация резко меняется после издания в 1932 г. постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций», в результате которого были полностью ликвидированы существовавшие творческие объединения и создана единая сеть профессиональных Союзов. Постепенно на всей территории СССР создаётся развитая система творческих дач, куда могли получить путёвку деятели культуры и искусства. Членство в официальной организации (например, в Союзе художников или

---

<sup>120</sup> См. Sorokin P. A. Social and cultural mobility. London: Collier-Macmillan, 1964. 645 p.

<sup>121</sup> См. Северюхин Д. Я. Художники Русского Зарубежья // Лейкинд О. Л., Махров К. В., Северюхин Д. Я. Художники Русского Зарубежья. 1917-1939: биографический словарь. СПб.: Нотабене, 1999. 720 с.

<sup>122</sup> Здесь важно отметить, что в рамках данного исследования рассматриваются только краткосрочные поездки художников за границу для получения опыта, аналогичного опыту в современных арт-резиденциях, но не проблема эмиграции в среде художников и деятелей культуры.

писателей) было обязательным условием, исключая доступ к этой инфраструктуре неофициальных художников (за редким исключением). Это не означает, что художники-нонконформисты вели «оседлый» образ жизни. Напротив, они активно путешествовали по территории СССР, часто благодаря «официальной» работе, которую они обязаны были иметь в связи с существовавшей политикой государства против «тунеядства»<sup>123</sup>.

Новый этап мобильности творческих деятелей начинается в 1990-х гг., после того, как границы были наконец-то открыты, и у художников появилась возможность свободно выезжать зарубеж, в т.ч. для участия в программах арт-резиденций. Опыт, полученный в 1990-2000-е гг. отечественными художниками за границей, стал для них началом международной карьеры и интеграции в систему мирового арт-рынка.

Среди художников, отправившихся на Запад в 1990-е гг. было много представителей неофициальной ленинградской сцены. Обязательным условием для выезда за рубеж было наличие официального документа от приглашающей стороны. Благодаря знакомству с иностранными студентами, журналистами, а также художниками и кураторами, в разное время посещавшими Ленинград, у многих была возможность получить от них необходимые документы. Активному участию советских нонконформистов в зарубежных проектах и программах способствовал высокий уровень интереса к современной советской культуре, который продолжал расти еще с 1970-1980-х гг. Уже в 1992 г. в выставке «Documenta IX» принимают участие российские художники Илья Кабаков с инсталляцией «Туалет» и Константин Звездочетов с мозаиками «Артисты-метростроевцы».

---

<sup>123</sup> Принятый в 1961 года указ «Об усилении борьбы с лицами, уклоняющимися от общественно-полезного труда и ведущими антиобщественный паразитический образ жизни» ввёл уголовную ответственность по отношению к лицам, официально не работавшим в течение четырёх месяцев. Закон о тунеядстве долгое время был инструментом репрессий против инакомыслящих творческих деятелей и просуществовал вплоть до 1991 г. Чтобы избежать уголовной ответственности, многие художники, не имевшие членства в официальных творческих организациях, стремились найти возможность такого трудоустройства, которое позволяло бы им посвящать достаточно времени искусству (например, кочегаром, дворником или вахтёром).

### **Глава 3. АРТ-РЕЗИДЕНЦИИ В КУЛЬТУРНОМ КОМПЛЕКСЕ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ**

#### **3.1. Государственные программы: арт-резиденции ГЦСИ в Кронштадте и Калининграде, программа «AiR Karelia» при медиа-центре «Выход» в Петрозаводске**

На данном этапе создание подробной карты отечественных арт-резиденций представляется весьма сложной задачей ввиду новизны и недостаточной изученности этого феномена в России. Наряду с институциональными программами, которые стабильно работают развиваются уже в течение многих лет, существует множество частных, внеинституциональных инициатив, которые продолжают появляться и исчезать. В данной главе будут рассмотрены программы арт-резиденций, действующие на постоянной основе не менее трёх лет в рамках государственных и негосударственных учреждений, входящие в состав международных профессиональных объединений и регулярно принимающие художников из России и зарубежных стран. Особое внимание будет уделено арт-резиденциям и проектам с резиденциальным компонентом, существовавшим в России в 2000-2010-х гг. Многие из них действуют и сегодня, но не имеют достаточных ресурсов или необходимых условий для стабильной работы.

Первой институциональной арт-резиденцией в России стала программа при Государственном центре современного искусства, основанная в Кронштадте в начале 2000-х гг. Мастерские резиденции расположены в двухэтажном доме в непосредственной близости к Морскому собору и Музею истории Кронштадта, открытому в 2014 г. Программа ежегодно принимает

около двадцати участников из разных стран, заинтересованных в художественном исследовании Кронштадта и Санкт-Петербурга, их природного и исторического ландшафта. С 2012 г. отбор участников осуществляется на основе открытого международного конкурса, и решение о приглашении того или иного участника принимает комиссия от трёх до пяти человек, в которую входят специалисты в области современного искусства и представители местных художественных институций. Привязка проекта к Кронштадту и его «сайт-специфичность» являются важными критериями, т.к. в миссию программы входит взаимодействие с местностью, её исследование и возможное изменение: «В Кронштадте мы потихоньку влияем на окружающую среду. Это город, где все друг друга знают, вплоть до администрации, и резиденция здесь рассматривается как дипломатическая миссия: художник прибывает из-за рубежа, он меняет культурную специфику города, даже если ничего не делает, а просто находится на территории»<sup>124</sup> — рассказывает Михаил Крест, один из кураторов программы. Преимущество отдаётся участникам, работающим с изобразительным искусством, хотя у резиденции также есть некоторый опыт работы с исследователями и музыкантами.

В 2012-2016-х гг. в программе художественной резиденции ГСЦИ в Кронштадте приняли участие 90 художников из 27 стран мира: Австралии, Австрии, Бельгии, Болгарии, Бразилии, Великобритании, Венгрии, Германии, Дании, Израиля, Индии, Италии, Испании, Канады, Нидерландов, Норвегии, Португалии, Словении, США, Финляндии, Франции, Хорватии, Чехии, Швейцарии, Швеции, ЮАР, Японии<sup>125</sup>. Важным направлением деятельности арт-резиденции является участие в международных программах, таких как

---

<sup>124</sup> Кашапов Р. Иностранный опыт: Как арт-резиденции решают проблемы городов // The Village [Электронный ресурс] URL: <http://www.the-village.ru/village/city/abroad/112891-kak-art-rezidentsii-menyayut-goroda-i-derevni> (дата обращения: 04.04.2017).

<sup>125</sup> Арт-резиденция ГСЦИ в Кронштадте // Государственный центр современного искусства. Официальный сайт [Электронный ресурс] URL: <http://www.ncca.ru/articles.text?filial=6&id=327> (дата обращения: 04.04.2017).

проекты Совета министров северных стран<sup>126</sup>, «Nordic Institute for Contemporary Art (NIFCA)»<sup>127</sup>, «High North AiR Network»<sup>128</sup> и др.

Представление проектов, осуществлённых в арт-резиденции, состоит из двух этапов: перед отъездом участника проходит публичная встреча-дискуссия, а один раз в год организуется групповая выставка, собирающая произведения в одну общую экспозицию. При этом важно отметить, что кураторы резиденции не требуют от художников завершения их проектов во время пребывания в Кронштадте, позволяя им сосредоточиться на сборе и изучении материалов, получении знаний и опыта для последующей работы. Некоторые художники-в-резиденции самостоятельно организуют небольшие показы своих работ непосредственно в здании резиденции, однако, их аудитория остаётся немногочисленной ввиду недостаточного интереса со стороны местных жителей к современному искусству и неготовности воспринимать его новые формы. В ситуации довольно ограниченной культурной инфраструктуры, арт-резиденция является единственным пространством в Кронштадте, работающим с современным искусством. В городе существует несколько библиотек, музеев исторической и краеведческой направленности, театр, детская художественная школа, а также три государственных культурных клуба. Однако ни одно из этих мест не занимается проектами в области современного искусства.

В то же время, многие участники арт-резиденции в Кронштадте активно взаимодействуют с вышеназванными институциями, музеями и архивами Санкт-Петербурга, а также устанавливают контакты с местными жителями. Так, художница Елизавета Коновалова в рамках её проекта «Гудок» (2013 г.) предпринимает попытку связать резиденцию и город,

---

<sup>126</sup> Совет Министров Северных стран (СМСС) — межправительственный орган сотрудничества Дании, Исландии, Норвегии, Финляндии и Швеции, основанный в 1971 г. и имеющий разветвленную сеть подразделений и институтов по различным направлениям сотрудничества Северных стран.

<sup>127</sup> See NIFCA Nordic Institute for Contemporary Art [Электронный ресурс] URL: [http://www.wdw.nl/en/about\\_us/network/nifca\\_nordic\\_institute\\_for\\_contemporary\\_art](http://www.wdw.nl/en/about_us/network/nifca_nordic_institute_for_contemporary_art) (дата обращения: 04.04.2017).

<sup>128</sup> See High North A-i-R Network [Электронный ресурс] URL: <http://www.highnorthandair.org> (дата обращения: 04.04.2017).

интегрируя в звуковой ландшафт новый элемент: «Мне захотелось понять, как относятся к резиденции местные жители. Оказалось, что воспринимают резиденцию в основном как что-то странное, непонятное <...> В течение двух рабочих недель я с тубой выходила на балкон второго этажа резиденции по заводскому расписанию: по будням, четыре раза в день, — в 8, в 12, в 13 и в 17 часов — и играла одну ноту сразу после заводского гудка, как эхо»<sup>129</sup>. Другая участница программы, Аня Марэ<sup>130</sup>, документирует истории местных жителей, делая их частью своего визуального повествования в произведении «Vis-a-Vis» (2013 г.): «Этот город насквозь пропитан историями человеческого бытия, и я чувствовала необходимость извлечь их из привычного контекста <...> Каждый житель стал героем моей «пьесы», а город стал «сценой», где разворачиваются события»<sup>131</sup>. Общение с представителями местного сообщества становится главным источником вдохновения и для Каролайн Кребитке<sup>132</sup>, создавшей в резиденции графическую серию «Карта Мифов» (2014 г.) на основе рассказов жителей Кронштадта: «Работая над проектом в Кронштадте, я старалась слушать, понимать, записывать рассказы людей и систематизировать всё это <...> Это образ моего видения Кронштадта»<sup>133</sup>. Интересно отметить, что через два года после работы в арт-резиденции ГЦСИ, художница продолжает свой проект в рамках другой программы — «AiR Karelia» в Петрозаводске. Вместе с жителями города она создаёт «Архив мечтаний» — инсталляцию и

---

<sup>129</sup> Кронштадские истории: каталог выставки. СПб.: Государственный центр современного искусства, 2014. С. 28.

<sup>130</sup> Аня Марэ родилась в Южной Африке, где окончила факультет искусств в Университете Претории. В настоящее время живёт и работает в США.

<sup>131</sup> Кронштадские истории: каталог выставки. СПб.: Государственный центр современного искусства, 2014. С. 32.

<sup>132</sup> Каролайн Кребитке живёт и работает в Штуттгарте, Германия. Окончила Мюнхенский университет Людвиг-Максимилиана (факультет археологии, египтологии и этнологии) и Штуттгартскую государственную Академию искусств и дизайна (отделение скульптуры). Работает как междисциплинарный художник и куратор.

<sup>133</sup> Кронштадские истории — 2. СПб.: Государственный центр современного искусства, 2015. С. 17.

перформанс в публичном пространстве, основанный на фотографиях из личных архивов и предметах из домашнего окружения людей.

Многие художники, работая в Кронштадтской арт-резиденции, обращаются к теме конструирования памяти (Марике Ван Вютсвинкель, «Моделируя Память» (2013 г.); Карла Ребелу, «Сновидения Форта» (2013 г.); Ваня Мервич, «Экстракт Кронштадтского пейзажа в абстрактной форме» (2014 г.); Маяна Насыбуллова, «Актуальный янтарь» (2014 г.), городскому и природному ландшафту (Таня Дыхин, «Мечтая о фата-моргане» (2013 г.); Йозеф Бареш, «Горизонт (Движение 3)» (2013 г.); Дмитрий Степанов, «Нулевая отметка» (2014 г.). Важным материалом становятся найденные в Кронштадте объекты, отсылающие к истории местности и формирующие её современный облик (Мария Заикина, «Время собирать камни» (2013 г.); Кароль Мюллер, «К» (2013 г.); Евгений Бугаев, «Нереиды» (2015 г.).

Арт-резиденция ГЦСИ в Кронштадте — интересный пример совмещения моделей «социальной» резиденции с важной ролью развития профессиональной сети и знакомства с местным сообществом и «изолированной», предоставляющей уединённое место для работы над проектами «в ситуации некоего вакуума своей головы»<sup>134</sup>. На базе резиденции также проходят международные художественные проекты, такие как аудио и видео фестиваль «Interconnection» (2004 г.), фестиваль современного искусства и экспериментальной музыки «Kronstadt Forever» (2005 г.), паблик-арт проект «Field Studies» (2006-2007 гг.), ежегодный экологический фестиваль искусств «Кронфест» (2008-2013 гг.)

Несмотря на то, что арт-резиденция в Кронштадте действует как подразделение государственной структуры (так же, как программы в Петрозаводске, Архангельске, Калининграде и ряде других городов), с точки зрения отчётности и принятия решений, кураторы обладают достаточной

---

<sup>134</sup> Из интервью с Еленой Губановой, куратором программы арт-резиденции ГЦСИ в Кронштадте. 02.12.2016. Личный архив автора.



свободной. Их работа не является предметом строго бюрократического контроля со стороны центрального офиса в Москве и Министерства культуры: «Мы отчитываемся выставкой и всеми теми мероприятиями, которые у нас происходят, собираем отзывы — каждый раз художники пишут нам о своих впечатлениях»<sup>135</sup>.

В феврале 2014 г. в Государственном музее истории Санкт-Петербурга была организована первая групповая выставка участников программы «Арт-резиденция ГЦСИ в Кронштадте» под кураторством Елены Губановой, представившая проекты, осуществлённые в рамках программы в течение 2013 г.

Программа «Художник в резиденции» также существует в Балтийском филиале ГЦСИ в Калининграде. С момента основания в 2006 г., программа действует в качестве регулярного художественного обмена с партнёрской организацией в Аренсхопе (Германия) — Домом художника им. Св. Луки (нем. Das Künstlerhaus Lukas). Он был основан ещё в конце XIX в. художником Паулем Мюллером-Кемпффом, членом художественной колонии Аренсхопа — одной из старейших в Германии и Европе. В доме могут работать одновременно до семи участников программы — художники, композиторы, писатели, танцоры. Для исследователей в области современного искусства и кураторов существует специальная программа поддержки, которая позволяет им «представлять произведения во взаимосвязи с различными современными перспективами и формировать междисциплинарный дискурс»<sup>136</sup>.

Ритм работы и формат арт-резиденции в Калининграде несколько отличается от других российских программ — ежегодно в ней принимают участие только четыре автора из двух стран. Причём обе организации выступают и как принимающая, и как отправляющая сторона: жюри

---

<sup>135</sup> Из интервью с Еленой Губановой, куратором программы арт-резиденции ГЦСИ в Кронштадте 02.12.2016. Личный архив автора.

<sup>136</sup> Das Künstlerhaus Lukas [Электронный ресурс] URL: [http://www.kuenstlerhaus-lukas.de/?Das\\_K%FCnstlerhaus\\_Lukas](http://www.kuenstlerhaus-lukas.de/?Das_K%FCnstlerhaus_Lukas) (дата обращения: 24.04.2017).

специалистов Балтийского филиала ГЦСИ отбирает заявки художников из Калининграда для работы в Аренсхопе, а их немецкие коллеги номинируют участников из Берлина для поездки в Калининград. За период с 2006 по 2016 г. в данной программе приняли участие тридцать авторов<sup>137</sup>, работающих с разными медиа. В отличие от Дома художника в Аренсхопе, Балтийский филиал ГЦСИ на данный момент не имеет собственных жилых и рабочих помещений для художников-в-резиденции. На протяжении последних нескольких лет немецкие участники размещаются в апартаментах гостевого дома «Альбертина» (ул. Демьяна Бедного, д. 13), который выступает партнёром программы. Мастерские и репетиционные площадки в этом случае приходится организовывать в индивидуальном порядке, в зависимости от специфики каждого отдельного проекта. Однако это не становится серьёзным препятствием для осуществления художниками задуманных проектов: «Мы стараемся понять потребности участников и найти какое-то решение, при этом они всегда с пониманием относятся к этой ситуации и работают с тем контекстом и теми ресурсами, которые есть»<sup>138</sup>.

Программа резиденций занимает важное место в деятельности ГЦСИ в Калининграде в целом и часто используется как платформа для приглашения художников для работы над конкретными проектами. Одним из них является международный конкурс «Башня Кронпринц: Второе Пришествие», который кураторы Юлия Бардун и Анастасия Карпенко осуществляли с 2005 по 2009 гг. Он был направлен на привлечение внимания местного сообщества и художественных специалистов к башне-редан «Кронпринц» — памятнику истории и культуры середины XIX в., где должны были разместиться будущие мастерские программы арт-резиденции. Чтобы продемонстрировать, как современное искусство способно актуализировать исторический

---

<sup>137</sup> Программа художественных обменов между Калининградом и Аренсхопом // Государственный центр современного искусства. Балтийский филиал [Электронный ресурс] URL: <http://www.ncca.ru/articles.text?filial=4&id=198#> (дата обращения: 24.04.2017).

<sup>138</sup> Из интервью с Зинаидой Шершун, координатором программы «Художник в резиденции» Балтийского филиала ГЦСИ в Калининграде. 24.04.2017. Личный архив автора.

памятник, художники были приглашены представить свои проекты ещё на стадии реконструкции и реставрации башни: «Воспринимая «стройку» как процесс творчества, благодаря остроумным предложениям художников нам удастся ежегодно по-новому проявлять монумент, включать его в региональную и европейскую жизнь»<sup>139</sup>. В проектах, предложенных авторами в рамках этого конкурса, уже наметились основные направления работы будущих художники-в-резиденции. Это, в первую очередь, исследование исторического наследия Калининграда («Отражения», Андрей Сяйлев, 2006 г.; «Freedom», группа «ЗПТ», 2006 г.; ), взаимодействие с местным сообществом («Кронпринц», Марсель Динаэ, 2006 г.; «Калининград — во вне», группа «Atelier Veldwerk», 2007 г.; «Портрет с Кронпринцем», Евгений Паламарчук, 2009 г.) и сайт-специфические интервенции («Кирпичики», Ростан Тавасиев, 2005 г.; «Колодец», Марина Ражева, 2005 г.). Важно отметить, что многие авторы проектов для башни «Кронпринц» выбрали в качестве своего медиума звуковые инсталляции, обратившись к теме призраков прошлого («Задумчивая», Данил Акимов, 2007 г.; ), интервью с жителями Калининграда и сотрудниками ГЦСИ («Калининградский Хор оборонительных казарм», Паоло Джирол, 2008 г.) и популярной культуре («Караоке-серенада», Карпенко-Карпенко, Данил Акимов, 2005 г.) и др.

Формат арт-резиденции использовался также в программе «Sound Around», в рамках которой в 2009 г. прошёл проект «Kaliningrad Sound Art Camp» (кураторы — Данил Акимов, Юлия Бардун). Он объединил 14 художников из России и разных стран Европы для создания «коллективного творческого продукта»<sup>140</sup>. Недельная групповая резиденция в изолированной заповедной зоне Калининградской области сопровождалась лекциями, мастер-классами, экспедициями и дискуссиями.

---

<sup>139</sup> Международный конкурс «БАШНЯ КРОНПРИНЦ: ВТОРОЕ ПРИШЕСТВИЕ» [Электронный ресурс] URL: <http://kronprinz-competition.ncca-kaliningrad.ru/> (дата обращения: 24.04.2017).

<sup>140</sup> Kaliningrad Sound Art Camp // Калининградский филиал Государственного центра современного искусства [Электронный ресурс] URL: <http://www.ncca-kaliningrad.ru/proekty/2009/kaliningrad-sound-art-camp/> (дата обращения: 24.04.2017).

Программа «Художник в резиденции» в Калининграде относится к образовательному отделу Балтийского филиала ГЦСИ. Это обусловлено не только административным устройством резиденции, но и её функциями как площадки для обмена знаниями и опытом. Как и во многих других регионах в России, в Калининграде существует серьёзная проблема оттока молодых специалистов в связи с отсутствием возможностей получения высшего образования в области культуры и искусств. Таким образом, арт-резиденция берёт на себя функции неформального образовательного института для молодых художников и кураторов, так же, как это происходит в Архангельске, Петрозаводске, Владивостоке и других городах. Участие в программе оказывается особенно важным для художников молодого поколения, которые благодаря обмену между Калининградом и Аренсхопом получают возможность «сосредоточиться на своей работе и попасть в новую среду <... > В Калининграде они не чувствуют себя в центре культурной жизни, а здесь (в Аренсхопе — А. П.) от них чего-то ждут, они могут познакомиться с другими художниками и увидеть, что у них есть профессиональная перспектива. Мы надеемся, что благодаря этому, они «задержатся» в художественном русле и будут продолжать свою работу, вернувшись домой. Кроме этого, они получают практические навыки и опыт составления заявок и плана работы над проектами»<sup>141</sup>.

Итоги работы российских и немецких художников-в-резиденции были представлены в рамках двух коллективных выставок. Кураторами первого проекта в 2011 г. «Калининград и Аренсхоп 1:1 — Резиденции и последствия» стали Зинаида Шершун (Россия) и Герлинда Кройцбург (Германия). Экспозиция, которую они создали, стала попыткой «документировать диалог о культурных границах, одновременно сомневаясь в его возможности, и в то же время, поощряя работу художника по

---

<sup>141</sup> Из интервью с Зинаидой Шершун, координатором программы «Художник в резиденции» Балтийского филиала ГЦСИ в Калининграде. 24.04.2017. Личный архив автора.

осмыслению новой для него резидентной страны»<sup>142</sup>. В центре внимания оказались возможности и трудности процесса межкультурного взаимодействия. Включение в название проекта сопоставления «1:1», наподобие счёта в спортивной игре, отсылает к проблеме двойственности опыта художников-в-резиденции, которые оказываются «один на один» с новым контекстом. Эта игра — «соревнование художника, города, жителей, творческих подходов и личных историй»<sup>143</sup>. В январе-феврале 2017 г. в мансарде казармы «Кронпринц» состоялась вторая выставка участников программы — «Сконструированные ситуации». В ней проблематизировалась арт-резиденция как одна из форм организации работы современного художника, а её «результаты» рассматривались с точки зрения визуальной антропологии. Процесс освоения «другой» действительности был представлен в форме фотографий, текстов, медиа-инсталляций, живописных работ, книг и перформансов. Название выставки указывает на то, что «собственно художественные высказывания отдельных авторов, и в целом выставка, где произведения оказываются объединёнными и замкнутыми: противопоставленными или дополняющими друг друга»<sup>144</sup> — это результат последовательного и осознанного конструирования знаков, смыслов и содержательного пространства.

Другим примером резиденциальной программы, действующей на базе государственного учреждения культуры, является «AiR Karelia» в Петрозаводске<sup>145</sup>, существующая с 2011 г. Организатором и оператором программы выступает медиа-центр «Выход» — структурное подразделение Центра культурных инициатив, основанного в 1999 г. в рамках

---

<sup>142</sup> Выставка «Калининград и Аренсхоп 1:1 — Резиденции и последствия». Государственный центр современного искусства. Калининград [Электронный ресурс] URL: <http://www.ncca.ru/events.text?filial=4&id=882> (дата обращения: 24.04.2017).

<sup>143</sup> Там же.

<sup>144</sup> Сконструированные ситуации. Путеводитель по выставке. Калининград: Балтийский филиал ГЦСИ, 2017. С. 3.

<sup>145</sup> Полное название программы: «Арт-резиденция Государственного бюджетного учреждения «Информационный туристский центр Республики Карелия».

Государственного межмузейного центра Республики Карелия. В 2003 г. «Выход» был реорганизован в медиа-центр, экспериментальную творческую площадку «для инновационных проектов в сфере культуры и искусства, предусматривающих смешение различных жанров и направлений, сфер и видов деятельности»<sup>146</sup>.

Создание арт-резиденции проходило по стратегии институционализации уже существовавшей в Петрозаводске ещё с начала 2000-х гг. традиции приглашения творческих деятелей для работы над индивидуальными или групповыми проектами. В это время организация работала с двумя основными направлениями: современным ремесленным и театральным искусством. Поэтому гостевыми авторами чаще всего становились ремесленники, принимавшие участие в специальных семинарах или организовывавшие собственные мастер-классы, а также театральные актёры и режиссёры. В 2014 г. в рамках программы Министерства по культуре Российской Федерации, арт-резиденция получила официальный статус, отдельный устав и положение о работе, а также собственное жилое помещение в здании Общежития Министерства Культуры (г. Петрозаводск, ул. Анохина, д. 1). Однако, фактическая схема и концепция Петрозаводской арт-резиденции, принципы и критерии отбора художников формировалась «уже на ходу, в процессе работы»<sup>147</sup>. В уставных документах цель программы определяется как «развитие творческого потенциала и расширение творческих связей талантливых деятелей культуры и искусства из стран дальнего зарубежья и Российской Федерации (в том числе молодёжи), формирование новой коммуникативной среды, культурного и творческого обмена, разработка и реализация инновационных проектов»<sup>148</sup>.

---

<sup>146</sup> КОМАРТ клуб. Проект Фонда развития творческих индустрий и культурного туризма. Официальная страницы [Электронный ресурс] URL: <http://create.karelia.ru/ru/About/> (дата обращения: 05.04.2017).

<sup>147</sup>Из интервью с Варварой Феклистовой, координатором медиа-центра «Выход» и программы «AiR Karelia». 28.11.2016. Личный архив автора.

<sup>148</sup> Положение об Арт-резиденции Государственного бюджетного учреждения «Информационный туристский центр Республики Карелия» от 09 января 2017 г. С. 1. Из архива организации.

Потребность создания такой программы в Петрозаводске была обусловлена как внутренними, так и внешними факторами. С одной стороны, это стало новым этапом развития медиа-центра, подчеркнуло междисциплинарный характер его работы и позволило в полной мере реализовать международный потенциал организации. Интерес к международной работе и культурному обмену проявлялся и на государственном уровне: «Для Министерства культуры Карелии запуск арт-резиденции был частью их общего вектора развития. В этом регионе уже давно существовала традиция сотрудничества с соседями — Финляндией, Норвегией — поэтому в этом не было ничего кардинально нового. Программа резиденции также укрепила имидж Карелии как демократичного, толерантного региона, внесла вклад в развитие такого направления, как культурный туризм»<sup>149</sup>.

С другой стороны, идея организации арт-резиденции была встречена с большим интересом молодыми художниками Петрозаводска, которых к тому моменту объединил вокруг себя медиа-центр «Выход». Создание на основе арт-резиденции платформы, которая предоставляла бы местным художникам возможность знакомства с международными авторами и направлениями современного искусства стала важной задачей для организаторов: «Вокруг «Выхода» существовала некая группа художников. Они сформировали сообщество, которое продолжает расти, и нам хотелось показать им, что происходит в мировом искусстве, предложить им какую-то новую мотивацию для работы. Именно для этого мы приглашали художников — чтобы обеспечить обмен внутри сообщества, придать ему новый импульс <...> Мы стараемся познакомить художников с как можно большим количеством людей и организаций, у многих появляются устные договорённости о сотрудничестве уже на первых встречах»<sup>150</sup>.

---

<sup>149</sup> Из интервью с Сергеем Терентьевым, руководителем медиа-центра «Выход». 11.04.2017. Личный архив автора.

<sup>150</sup> Из интервью с Варварой Феклистовой, координатором медиа-центра «Выход» и программы «AiR Karelia». 28.11.2016. Личный архив автора.

В 2015 г. на базе «AiR Karelia» в партнёрстве с арт-резиденцией, организованной норвежским культурным центром «Pikene på Broen»<sup>151</sup>, проходит российско-норвежский проект «БаренцБук», в рамках которого художники из России и Норвегии (Антонина Юфа, Евгения Лебедева, Соня Тервинская, Наталья Логинова, Иван Афанасьев, Аня Куц, Вемунд Туэ, Сергей Терентьев) в течение двух недель путешествуют из Мурманска в Бёк-Фьорд через д. Териберка и г. Киркенес, создавая серию набросков, видео- и фото-произведений в формате пленэра. «БаренцБук» стал продолжением более раннего проекта, осуществлённого куратором Карельской арт-резиденции Сергеем Терентьевым и посвящённого творческому исследованию Северного измерения — «Гандвик бук». Его важнейшей чертой стало предоставление художникам пространства и времени для работы, в которой «главным был именно творческий процесс, а не гонка за «готовым продуктом»<sup>152</sup>. Проект был представлен в формате групповой выставки в рамках ежегодного фестиваля «Barents Spektakel» в феврале 2015 г. в г. Киркенесе. Один из его кураторов, Корнелиус Штифенхофер, рассказывает: «Мы не привозим готовые произведения искусства, а приглашаем людей — художников, которые создают работы прямо здесь и связывают их с конкретным местом <...> Наша задача как кураторов «Pikene på Broen» — находить неизвестных талантливых художников, которых ещё не везде видели, и давать им возможность работать вместе с другими авторами, получать опыт, который они не могут получить в университете или академии <...> Когда художники из разных стран работают вместе, они стараются найти общий язык и создать общий проект — в этом есть большой потенциал»<sup>153</sup>.

---

<sup>151</sup> See Pikene på Broen [Электронный ресурс] URL: <http://www.pikene.no> (дата обращения: 12.04.2017).

<sup>152</sup> «Баренц Бук»: новый русско-норвежский художественный проект. // Центр культурных инициатив. Официальный сайт [Электронный ресурс] URL: <http://develop.karelia.ru/article/2039> (дата обращения: 30.03.2017).

<sup>153</sup> Из интервью с Корнелиусом Штифенхофером, со-куратором фестиваля «Barents Spektakel» и международной арт-резиденции «Pikene på Broen». Из личного архива Сергея Терентьева.



В процессе оформления резиденции, носившей характер личной инициативы, в институциональную программу, особенно важную роль сыграл опыт медиа-центра «Выход» в ведение международных проектов и участия в государственных грантовых программах. Именно сложность бюрократических процедур в организации арт-резиденций в России и необходимость подготовки больших пакетов документов является одной из причин, по которым многие программы продолжают действовать на частном уровне и не проходят официальную регистрацию в качестве арт-резиденций.

Сам термин «арт-резиденция» до сих пор остаётся неизвестным для большей части аудитории в Карелии, хотя в профессиональных кругах он уже получил широкое распространение. Но непонимание местной публикой особенностей и сути работы художника-в-резиденции, часто не производящего материального художественного продукта, связано не только со спецификой этого конкретного региона. Основная причина — общие тенденции восприятия современного искусства в России, где в широких кругах всё ещё преобладают представления о творчестве как о материальном производстве, а также острый недостаток образования в этой области.

Одной из главных задач Петрозаводской арт-резиденции стала ориентированность программы на выработку образа Карелии через средства визуального искусства. От приглашённых в резиденцию художников ожидалось создание проектов, которые исследовали бы культурное и историческое наследие Карелии и способствовали формированию её идентичности как отдельного региона. Многие заявки, поступавшие в первые два года программы, показали, что большинство художников не воспринимают Карелию как отдельное географическое и культурное пространство и обладают недостаточной информацией об этих территориях. Поэтому для участников организовывалась индивидуальная образовательная программа в виде неформальных лекций, посещений местных музеев, заповедников и архивов.

Наряду с мотивацией художника работать именно с карельской спецификой, при отборе заявок важное внимание уделяется уровню предварительно проведённого самостоятельного исследования региона, а также наличию в распоряжении арт-резиденции необходимой «технической базы и интеллектуальных ресурсов»<sup>154</sup> для осуществления проекта. Участниками программы «AiR Karelia» становятся в основном художники, работающие с новыми медиа, графикой (в т.ч. печатной), а также кураторы и исследователи. Для работы над своими проектами, они могут воспользоваться медиа-мастерской центра «Выход», оснащённой профессиональными камерами, звуковым оборудованием, осветительными приборами и компьютером с программным обеспечением для обработки медиа-файлов, графической мастерской и станком для офорта.

Другой задачей, которая стояла перед организаторами арт-резиденции, стало создание на её основе инфраструктуры, которую могли бы задействовать участники для проведения своих исследований и осуществления проектов. Так, летом 2014 г. был заключён договор с Водлозерским национальным парком<sup>155</sup>, где художники могли жить и работать в течение нескольких дней. Сам коллектив медиа-центра «Выход» позиционирует себя по отношению к арт-резиденции именно как модераторов, обеспечивающих контакт участников с местной художественной средой и сопровождающих их работу на бытовом и информационном уровне: «Часто участники сталкиваются с языковым барьером, поэтому им нужен кто-то, кто сможет им показать местную сцену, куда-то сводить, с кем-то познакомиться. Резиденция становится своего рода инкубатором и местом постоянного обмена»<sup>156</sup>.

---

<sup>154</sup> Из интервью с Варварой Феклистовой, координатором медиа-центра «Выход» и программы «AiR Karelia». 28.11.2016. Личный архив автора.

<sup>155</sup> См. Национальный парк «Водлозерский» [Электронный ресурс] URL: <http://vodlozero.ru> (дата обращения: 03.04.2017).

<sup>156</sup> Из интервью с Варварой Феклистовой, координатором медиа-центра «Выход» и программы «AiR Karelia». 28.11.2016. Личный архив автора.

Несмотря на то, что программа «AiR Karelia» открыта для художников со всего мира, среди участников преобладают представители Северо-Западного региона России и стран Скандинавии — Норвегии, Швеции, Финляндии. Одними из первых авторов, которых приняла резиденция, стали норвежские художницы и кураторы Хильде Мети<sup>157</sup> и Кристин Тарнесвик<sup>158</sup>, работавшие над исследованием специфики периферийной художественной сцены и места локального опыта в глобальной системе современного искусства. После приезда авторов в Петрозаводск, их проект испытал значительное влияние местных национальных парков и традиционной карельской культуры, и фокус исследования сместился с социальных вопросов на проблемы взаимодействия человека с природными ландшафтами. Художники-в-резиденции «AiR Karelia» часто выбирают для своей работы природные материалы, создают лэнд-арт инсталляции и сайт-специфические интервенции. Так, используя ветки, листья и старые веревки, Камиль Массон-Талансье<sup>159</sup> построила в Водлозерском национальном парке «Корабль сообщений» — скульптуру, несущую послания на бересте, адресованные «Лодочникам Куганаволока и их женам, всем морякам, что жили и умерли здесь от старости или бытия <...> праведным русским мужам и женщинам, миру и тишине, женам рыбаков, которые построили Куганаволок, и всем нам»<sup>160</sup>.

Большинство проектов, осуществляемых в рамках Карельской арт-резиденции обращаются к местному социо-культурному контексту, особенностям жизни пограничных территорий и проблемам идентичности.

---

<sup>157</sup> Хильде Мети (Hilde Methi) окончила Университет Тромсё и Академию искусства и дизайна г. Берген. Независимый куратор и исследователь.

<sup>158</sup> Кристин Тарнесвик (Kristin Tårnesvik) родилась в Кофьорде, окончила Академию искусства и дизайна г. Берген. Совмещает работу в области визуальных искусств и кураторством и независимыми исследованиями, посвящённым взаимоотношениям между политической идеологией, пропагандой и искусством.

<sup>159</sup> Камиль Массон-Талансье (Франция/Австралия) — художница и куратор, интересующаяся вопросами взаимодействия окружающей среды и жизненного пространства человека. <http://www.camillemassontalansier.com>

<sup>160</sup> «Французская художница построила в карельском лесу «Корабль сообщений» // Губерния Daily. 03.08.2015. [Электронный ресурс] URL: <http://gubdaily.ru/blog/news/francuzskaya-xudozhnica-postroila-v-karelskom-lesu-korabl-soobshhenij/> (дата обращения: 05.04.2017).

Часто эти темы граничат с вопросами политического характера, особенно, когда речь идёт о территориальных претензиях СССР и Финляндии по контролю над Западной Карелией, этнических группах и религии. Однако организаторы не считают, что в контексте арт-резиденции следует избегать тем, которые могут на первый взгляд показаться «неудобными»: «Для таких проектов просто необходимо привлечение специалистов <...> Мы стараемся найти людей, с которыми эти темы можно объективно обсуждать и которые имеют достаточно опыта и знаний в той или иной области»<sup>161</sup>. В 2016 г. в арт-резиденции работал творческий дуэт «Alte Schweden», в который входят Иоаким Ханссон (Финляндия) и Себастьян Мюгге (Швеция). В своей работе художники часто обращаются к противоречивым, провокационным темам, привлекающим внимание зрителя и одновременно заставляющим его поставить под сомнение свои установки и знания. Их проект в Петрозаводске выносил на обсуждение такие понятия, как «историческая травма», «национальная идентичность», «предубеждения и стереотипы». Сами художники описали тему своего проекта «Соседи» следующим образом: «Нахождение на границе между Россией и Европой принесло Карелии много войн, распрей и страданий: за богатую ресурсами Карелию боролись на протяжении многих веков русские, шведы и финны. Вот уже сто лет, как Финляндия и Россия разделились, и каждая нация идёт своим путём как независимая. Но государственные границы между странами часто не совпадают с демографическими и культурными. Это относится и к приграничной (с обеих сторон границы) Карелии. Мы хотим узнать, как люди, живущие в приграничных районах, рассматривают общую культурную историю, родственные языки и традиции. Что каждый думает о соседе с другой стороны границы? Каково будущее для этих территорий,

---

<sup>161</sup> Из интервью с Варварой Феклистовой, координатором медиа-центра «Выход» и программы «AiR Karelia». 28.11.2016. Личный архив автора.

соединяющих две нации?»<sup>162</sup>. Чтобы получить ответы на эти вопросы, художники обратились к людям, живущим по обе стороны границы. Материалы этих интервью сформировали основное содержание будущего проекта.

В апреле 2016 г. медиа-центр «Выход» был объединён с «Информационным туристическим центром Республики Карелия» и на данный момент является его структурным подразделением. На концепцию и стратегию работы арт-резиденции это изменение не оказало значительного влияния. Программе были предоставлены новые пространственно-технические ресурсы, в т. ч. возможность размещения участников в культурно-деловом центре «Маски» (г. Петрозаводск, пр. К. Маркса, д. 14).

Опыт организации государственных программ арт-резиденций существует во многих регионах России. Одним из них является Пермь, превратившаяся в важный центр современной культуры после открытия в 2009 г. Музея современного искусства «PERMM». В 2011 г. на базе Агентства социокультурных проектов, учреждённого Департаментом культуры и молодёжной политики администрации города Перми, в здании бывшего художественно-ремесленного училища открывается «Пермская арт-резиденция»<sup>163</sup>. Эта программа основывалась на идее совмещения пространств для производства и презентации современного искусства различных направлений. Помимо обустройства мастерских и выставочных залов, в план развития проекта входили студии звукозаписи, репетиционные базы, а также коммерческие подразделения — кафе и хостел. Однако на данный момент, ввиду недостатка финансирования, программа прекратила приём заявок и «Пермская арт-резиденция» функционирует исключительно как выставочный зал.

---

<sup>162</sup> Резиденты Карельской арт-резиденции ноября приглашают на artist-talk // Карелия официальная. Официальный интернет-портал Республики Карелия [Электронный ресурс] URL: [http://www.gov.karelia.ru/gov/News/2016/10/1031\\_20.html](http://www.gov.karelia.ru/gov/News/2016/10/1031_20.html) (дата обращения: 05.04.2017).

<sup>163</sup> Пермская арт-резиденция. Официальный сайт [Электронный ресурс] URL: <http://www.p-a-r.ru> (дата обращения 20.04.2017).

В 2016 г. резиденциальная программа «PolArt» открылась при музейно-выставочном комплексе «Музей Норильская» как партнёрский проект музея с администрацией города Никель и компанией «Норильский никель». Миссия новой арт-резиденции связана непосредственно с будущим развитием города и переосмыслением его визуальной идентичности. Поэтому особое место отводится проектам в области паблик-арта и художественным исследованиям, в результате которых могут быть сформулированы сценарии трансформации города через современное искусство. Наталья Федянина, директор «Музея Норильска» и один из организаторов полярной арт-резиденции предполагает, что «мощные творческие силы современных художников в перспективе помогут городу обрести свое новое художественное видение – создать и воплотить мечту о новом Норильске, с его новым образом, цветом, арт-объектами, событиями»<sup>164</sup>.

### **3.2. Ситуативная модель арт-резиденций при общественных организациях: Санкт-Петербургская Арт-резиденция в арт-центре «Пушкинская-10», «Arkhangelsk AiR» при Архангельском отделении Союза художников России, арт-резиденция в Мурманске**

На современной российской арт-сцене, как и во всём мире, существуют различные виды резиденциальных программ. В зависимости от стратегии и методов работы, можно выделить две основные модели, получившие наибольшее распространение: ситуативную и событийную. Необходимо отметить, что данное разделение не является строгим, и часто эти две модели заимствуют друг у друга стратегии и приёмы работы, а иногда даже

---

<sup>164</sup> PolArt. Полярная арт-резиденция [Электронный ресурс] URL: <http://polart.tilda.ws> (дата обращения: 25.04.2017).

совмещаются внутри одной программы. Их главным отличием становится контекст, в котором работают художники-в-резиденции.

В первом случае резиденции предлагают участником опыт существования в определённой ситуации, которую формирует географическая местность, локальное сообщество и культурный контекст. Художники в подобных программах, как правило, обращаются к настоящей ситуации, исследуя потребности местной аудитории, социо-культурную специфику и историю места, в котором разворачивается их проект. Ситуативные арт-резиденции ориентированы на процесс и, в первую очередь, на получение участниками определённого опыта, проведение художественного исследования и возможности партисипаторности. Подавая заявку на участие в такой программе, художник, в первую очередь, отправляется работать в новую ситуацию, изучать её особенности и создавать проекты, которые часто эту ситуацию меняют. Как правило, эти изменения сложно выявить в контексте отдельно взятого проекта, однако они проявляются в более длительной перспективе, что позволяет отнести арт-резиденции к современным инструментам развития территорий и, в некоторых случаях, к отрасли креативной экономики.

Арт-резиденции ситуативной модели часто формируются на основе общественных организаций и неформальных сообществ. Одной из первых подобных программ стала Санкт-Петербургская международная арт-резиденция «St. Petersburg Art Residency (SPAR)». Она была запущена в 2012 г. региональной общественной организацией «Товарищество «Свободная Культура» на базе широко известного арт-центра «Пушкинская-10» — одного из старейших культурных центров России. Он был основан в 1989 г. как независимая коммуна художников и музыкантов разных направлений, относящих себя к т.н. «нонконформистам» и противопоставлявших своё творчество официальной советской идеологии. До середины 1990-х гг. «Пушкинская-10» была крупнейшим в Ленинграде сквотом, который в течение следующих десятилетий последовательно трансформировался в

культурную институции. Сегодня «Пушкинская-10» представляет собой междисциплинарный культурный центр, в который входят Музей нонконформистского искусства с коллекцией из более 4 000 произведений и документов художников «ленинградского андеграунда» 1950-1990-х гг., ряд независимых галерей и музыкальных площадок. В этом комплексе также располагаются 45 действующих мастерских, в которых живут и работают местные художники. Большинство из них относится к старшему поколению нонконформистов, принимавших непосредственное участие в захвате дома в 1989 г., однако среди постоянных резидентов есть и молодые авторы. Таким образом внутри пространства арт-центра поддерживается диалог и обмен между разными поколениями, культурными традициями и направлениями современного искусства. Важно также отметить, что несмотря на институционализацию «Пушкинской-10», арт-центр остаётся одним из памятников неформальной культуры и действует по принципу творческой коммуны, члены которой вместе принимают решения, касающиеся развития этого пространства.

Резиденция на «Пушкинской-10», получившая название «Санкт-Петербургской Международной Арт-резиденции», была основана в арт-центре в 2012 г. Эта программа стала основополагающим компонентом в стратегии модернизации институции, которая на тот момент испытывала острую необходимость в привлечении более молодой аудитории, вовлечения в работу новых художников и обеспечении более интенсивного профессионального обмена на международном уровне. Контекст, который предлагает художникам эта программа, отличает её от остальных российских арт-резиденций. Поскольку мастерские резиденции находятся непосредственно в главном корпусе арт-центра, участники оказываются в оживлённом, динамичном пространстве, живут и работают по соседству с выставочными площадками и студиями постоянных резидентов «Пушкинской-10». В этом также выражается «социальная» направленность программы, в которой важная роль отводится формированию сети контактов



и поддержанию диалога между иностранными художниками и местным профессиональным сообществом. Этот диалог часто даёт начало совместным проектам, над которыми художники работают уже после окончания резиденции, поддерживая долгосрочные творческие связи.

Так, например, французская художница Агатэ Симон<sup>165</sup>, создавшая в 2013 г. аудио-инсталляции по мотивам романа Ф. М. Достоевского, в течение следующих лет продолжает сотрудничество с несколькими петербургскими фотографами. В 2015 г. в рамках программы они создают свой второй совместный проект — тотальную инсталляцию «Преступление и Преступление», показанную в большом зале Музея неконформистского искусства в рамках выставки «Транспозиции». Участница из Дании Кирстин Сков Хансен<sup>166</sup>, работавшая в резиденции в 2015 г. над проектом «Мы празднуем», посвящённым праздничным ритуалам в русской культуре в контексте феминистской критики, благодаря знакомству с местными кураторами, через год приняла участие в выставке «CALCULATION 2016»<sup>167</sup> в Курганском художественном музее — в качестве со-организатора и художника. Японский автор Нобушиге Коно<sup>168</sup> в рамках своей резиденции, наряду с работой над собственным проектом «Человек с Камерой на iPhone», представляет свои работы в рамках совместной выставки с художницей из Санкт-Петербурга Викторией Иконен «This Error Is Forgivable» в галерее «Art

---

<sup>165</sup> Агатэ Симон — художница, базирующаяся в Париже. Она получила докторскую степень в Университете Сорбонна и Парижской консерватории и в течение нескольких лет преподавала в Париж IV, Париж VII и Университете Сержи-Понтуаз. Основанное на деконструктивистских нарративах творчество Агатэ Симон развивается на стыке нескольких областей — истории искусств, науки, литературы и геополитики — и представляет собой ироническую документацию природных и общественных явлений, а также несуществующих феноменов.

<sup>166</sup> Кирстин Сков Хансен — художница и куратор из Копенгагена, Дания. Выпускница Школы дизайна Колдинга. В своей работе совмещает методы и задачи из области изобразительных искусств, визуальной антропологии и социологии.

<sup>167</sup> Калькуляция. О проекте // Блог проекта «CALCULATION. The calculation of local and global contemporary art» [Электронный ресурс] URL: <http://calculation2016.wixsite.com/calculation/about-project> (дата обращения: 29.03.2017).

<sup>168</sup> Нобушиге Коно — художник в области визуальных искусств, живёт в Японии и работает по всему миру. Окончил университет Кэйо в Токио и Школу изобразительных искусств в Нью-Йорке. За последние несколько лет работы Нобушиге Коно были представлены на сольных и групповых выставках в США, Германии, Индии, России, Южной Африке и в других странах. Центральные идеи проектов Нобушиге Коно формируются вокруг современного городского пространства — его жизненных циклов, цифровых потоков и производства изображений.

re.Flex». Их проект затронул проблему коммуникации между людьми разных культур и интересов в глобализованном контексте. В основу выставки легла документация многочисленных ошибок, возникших в процессе общения и взаимодействия художников. Их эстетика и динамика стала предметом совместного художественного анализа: «Художники внимательно просматривают все разнообразие аспектов возникновения ошибки как явления для того, чтобы отследить и выявить их собственные неизбежно возникающие проблемы в общении и преобразовать данное исследование в проект, который может быть актуален не только для двух художников, но также для людей, сталкивающихся с неминуемо возникающими трудностями в коммуникации в эпоху глобализации, когда традиционные границы теряют свои очертания под влиянием современных технологий, создавая ситуации которые можно описать скорее как хаос»<sup>169</sup>.

Из проектов художников Санкт-Петербургской Арт-резиденции, основанных на взаимодействии с местными авторами, следует отметить опыт сотрудничества в области перформанса и современной хореографии. В течение 2014-2016 гг. в арт-резиденции работал целый ряд авторов, проекты которых подразумевали тесное сотрудничество с перформерами и музыкантами из Санкт-Петербурга. Первым хореографом-в-резиденции стала американская участница сирийского происхождения Лейя Мона Тавил<sup>170</sup>, создавшая в 2014 г. двухчастный перформанс-импровизацию с местными экспериментальными музыкантами. Их сотрудничество продолжилось в рамках других проектов в 2015 и 2016 гг. Активно работали с Санкт-Петербургскими перформерами и артистами художники-в-резиденции Йоханнес Жерар (Германия/Нидерланды; проект «Ни Здесь — Ни Там»,

---

<sup>169</sup> Виктория Иконен и Нобушиге Коно. «This Error Is Forgivable» // Официальный сайт галереи «Art re.Flex» [Электронный ресурс] URL: <http://artreflex.ru/ru/exhibitions/past/viktoriya-ikkonen-i-nobushige-kono-this-error-is-forgivable> (дата обращения: 29.03.2017).

<sup>170</sup> Лейя Мона Тавил – художница и хореограф, работающая с области музыки и танца. Выпускница Мичиганского университета и колледжа Миллса в Окленде, Лейя Мона Тавил начала свой творческий путь в 1997 г. Она является художественным руководителем проекта «DANCE ELIXIR» — экспериментальной платформы для междисциплинарных художественных постановок и образовательных программ, которая регулярно представляет международные проекты из Арабско-Американской перспективы.

2016-2017 гг.) и Грейс Юна Ким (США; проекты «Walking int Forgetting», 2016 г. и «Дело не том, где ты находишься, а в том, где ты есть», 2017 г.).

Одной из главных ценностей программы является создание международного сообщества вокруг резиденции, в которое входят бывшие участники, исследователи и кураторы, и поддержание связей внутри него. Эффективным инструментом в этом случае становятся выставочные проекты, в особенности, групповые. В 2015 г. в Большом зале Музея неконформистского искусства состоялась первая выставка участников программы 2012-2015 гг. «Транспозиции». Этот проект, представивший произведения прошлых художников-в-резиденции, стал для многих из них возможностью вернуться в Санкт-Петербург и встретиться с коллегами по программе.

Необходимо отметить, что многие проекты, осуществлённые в рамках Санкт-Петербургской Арт-резиденции, выходили за пределы пространства арт-центра «Пушкинская-10». Так, например, в 2013 г. Маттийс Лисхаут (Нидерланды) строит свою инсталляцию «Juxtaposition» в торговом центре «Галерея», Йон Иригойен (Испания) представляет в 2014 г. свой проект «Мобильная дискотека: праздная публичное пространство» в рамках публичной программы Европейской биеннале современного искусства «Манифеста 10»<sup>171</sup>, а Андреа Станислав и Дин Лозов в этом же году создают масштабный видео-перформанс «Ночное Видение», который проходит в акватории р. Невы и на 30-ти километровом маршруте по рекам и каналам Санкт-Петербурга.

Несмотря на то, что большинство участников программы Санкт-Петербургской Арт-резиденции — практики современного искусства, резиденция регулярно приглашает кураторов и исследователей, профессионально занимающихся изучением российской арт-сцены и, в частности, наследия культуры ленинградского андеграунда. Первым

---

<sup>171</sup> Параллельная программа Европейской биеннале современного искусства «Манифеста 10». Каталог. СПб.: Фонд «Эрмитаж XXI век», 2014. С. 204-205.

исследователем-в-резиденции стала в 2012 г. Анна Альдерете (Аргентина). Её проект был посвящен изучению трансформации понятия «нонконформизм» на протяжении второй половины XX в. на основе интервью с деятелями неофициальной культуры, а также представителями молодого поколения художников. В 2016 г. в программе принимают участие Александр Нечаев (Германия) и Марина Нечаев-Бакински (Россия/Франция), работающие над созданием масштабного онлайн-архива личных документов и интервью художников-нонконформистов, состоящих в товариществе «Свободная Культура».

Другой пример программы арт-резиденции, существующей внутри структуры общественной организации — программа «Arkhangelsk AiR», основанная в 2013 г. при Архангельском отделении Союза художников России. Разработка программы, техническая подготовка и запуск пилотного конкурса осуществлялись рамках проекта одного из участников стипендиальной программы фонда Роберта Боша «Kulturmanager in der Russischen Föderation» (рус. Менеджеры в области культуры в России) Корнелиуса Штифенхофера — художника и независимого куратора из Мюнхена. С 2011 по 2013 гг. он работал в выставочном зале Союза художников в Архангельске в качестве менеджера культурных проектов. Идея создания программы художественной резиденции получила поддержку местной администрации и Министерства по культуре Российской Федерации. Важной мотивацией была возможность расширения культурного сотрудничества внутри Баренц-региона, к которому относится Архангельская область. Именно поэтому в качестве основных партнёров на первом этапе были выбраны регионы Северной Норвегии, Северной Финляндии и Северной Швеции.

Ещё задолго до того, как была сформулирована необходимость создания программы резиденции, Архангельск уже имел опыт в организации международных обменных проектов с Норвегией: «Художники раньше останавливались дома или в мастерской у других художников. Русские

художники не говорили по-английски, норвежские — не говорили по-русски. Поэтому их общение сводилось к самым базовым вещам. К этой программе, которая существовала уже несколько лет, никто не проявлял особого интереса»<sup>172</sup>. Серьёзным препятствием для полноценного художественного обмена стали также совершенно разные подходы к работе и представления об искусстве художников двух стран. Авторы из Норвегии испытывали сложности во взаимодействии с местным контекстом ввиду отсутствия языковых инструментов, необходимой инфраструктуры и организационной поддержки. Российские участники, в свою очередь, часто рассматривали арт-резиденцию как возможность получения финансовой поддержки и продажи своих работы и уделяли недостаточно внимания исследованию новой социокультурной среды и работе над проектами. Многие из них работали в традиционных техниках, таких, как живопись, и испытывали технические сложности в транспортировке материалов и завершённых произведений.

Мастерские резиденции «Arkhangelsk AiR» находятся в трёхэтажном комплексе Архангельского подразделения Союза художников (пр. Советских Космонавтов, д. 178), в который также входят выставочный зал, студии местных художников и ряд коммерческих офисов. В этом здании, которое до сегодняшнего дня сохранилось в собственности организации, в советское время располагались мастерские и цехи для исполнения государственных заказов, в которых работа продолжалась вплоть до 1990-х гг. В 2012-2013 гг. в одном из помещений был проведён ремонт, и оно было переоборудовано для использования в качестве гостевой мастерской и жилого пространства.

Поскольку само понятие «арт-резиденция» в Архангельской области в то время было известно только узкому кругу специалистов, работа над организацией программы «Arkhangelsk AiR» требовала большого доверия со стороны местных властей и самого Союза художников. Корнелиус Штифенхофер отмечает важность этого фактора: «Мне дали «карт-бланш», и

---

<sup>172</sup> Из интервью с Корнелиусом Штифенхофером, со-основателем программы «Arkhangelsk AiR» и Юлией Медведевой, директором выставочного зала Архангельского отделения Союза художников России. 12.12.2016. Личный архив автора.

я мог делать то, что считаю нужным. В этом треугольнике «куратор-фонд-институция» было много доверия, которое росло вместе с тем, как развивалась программа»<sup>173</sup>. Сложность организационного характера заключалась также в том, что Союз художников России не является государственной структурой и юридически зарегистрирован как некоммерческая общественная организация, что часто усложняет процедуру прямого получения государственных субсидий.

Для организаторов «Arkhangelsk AiR» наибольшую ценность представляет потенциал арт-резиденции как инструмента развития территорий и поддержки активной художественной жизни на региональном уровне, её интернационализации. На момент запуска программы художественное сообщество в Архангельске было достаточно закрытым, многие крупные проекты осуществлялись под руководством представителей старшего поколения местных художников, которым были свойственны консервативные взгляды на искусство. В такой ситуации у молодых авторов оставалось очень мало возможностей для самореализации и развития новых течений, поэтому многие из них уезжали в другие города, в т.ч. в Москву и Санкт-Петербург. К сожалению, эта ситуация повсеместно встречается и в других регионах России. Арт-резиденция, регулярно принимающая современных художников из других стран, работающих с разными медиа, стала возможностью «ввести в эту среду новые термины: что такое современная художественная практика, проектное исследование, концептуальное мышление и партисипаторная работа <...> и что из себя представляет современное искусство, какие в нём есть течения и тенденции». Международные отношения на местной арт-сцене носили на тот момент очень нерегулярный характер, т.к. в городе не было центра, вокруг которого могла бы формироваться программа культурных событий с участием иностранных специалистов. В целях создания постоянно действующей

---

<sup>173</sup> Из интервью с Корнелиусом Штифенхофером, со-основателем программы «Arkhangelsk AiR» и Юлией Медведевой, директором выставочного зала Архангельского отделения Союза художников России. 12.12.2016. Личный архив автора.

платформы для межкультурного обмена, условием работы в арт-резиденции «Arkhangelsk AiR» стало обязательное проведение участниками публичного события, будь то встреча с художником, лекция, выставка, перформанс, кинопоказ или мероприятие любого другого формата. Для привлечения как можно большей аудитории, кураторы резиденции стремились задействовать новые площадки, которыми стали Северный (Арктический) федеральный университет имени М.В. Ломоносова, Архангельская областная научная библиотека им. Н.А. Добролюбова и независимые выставочные пространства. В ходе этих встреч художники-в-резиденции не только знакомились с представителями местного арт-сообщества и людьми, интересующимися современной культурой, но и находили партнёров для своих проектов: «Для нас это стало чем-то вроде неформального и бесплатного образовательного института. Он противопоставлялся всевозможным платным семинарам и курсам, которые в городе периодически устраивали столичные авторы, приезжающие сюда кого-то чему-то учить в «индоктринированной» форме. Арт-резиденция стала доступной платформой, где все могли получить новые знания — и российские авторы, и иностранные художники-в-резиденции, и сами организаторы»<sup>174</sup>. Образовательная функция арт-резиденции представляется особенно важной и остро необходимой в ситуации отсутствия в Архангельске ВУЗов, подготавливающих специалистов в области искусства.

Рассматривая проекты художников в «Arkhangelsk AiR», можно отметить, что многих из них привлекает, в первую очередь, сам город и контекст Русского Севера, исследование которого участники начинают с Архангельска. В каждом проекте формируется собственная перспектива восприятия города и его жителей: историческая («Номадическая библиотека», Жоар Нанго, Таня Бюссе, 2013-2016 гг.), социальная («Мастер-класс по социальной ферментации», Эва Баккеслетт; «Жили-Были», Андрэ

---

<sup>174</sup> Из интервью с Корнелиусом Штифенхофером, со-основателем программы «Arkhangelsk AiR» и Юлией Медведевой, директором выставочного зала Архангельского отделения Союза художников России. 12.12.2016. Личный архив автора.

Лютцен, 2015 г.; «Мобильный Институт», творческое объединения «Raketa», 2014 г.), географическая («Вода и бумага», Пиркко Макела-Хаапалинна, 2015 г.) и др.

В России также существуют примеры организации арт-резиденций вокруг неформальных художественных объединений. Одним из них является программа при «КИСИ» — самопровозглашённом институте современного искусства в Краснодаре, основанном в 2010 г. художественной группировкой «ЗИП» (Эльдар Ганеев, Евгений Римкевич, Василий и Степан Субботины). КИСИ представляется собой экспериментальную образовательную и исследовательскую платформу, которая направлена на «сотрудничество с западными художниками и институциями стран СНГ и региональными арт-сообществами в России, культурная коммуникация и обмен опытом»<sup>175</sup>. Деятельность этой неформальной институции включает в себя лекционные курсы, мастер-классы и конференции, а также выставочные проекты и международные культурные обмены.

Резиденция КИСИ в течение нескольких лет существовала в деревне Пятихатки в формате дачной художественной коммуны, а позже переехала в помещения культурного центра «Типография» (ул. Рашпилевского, д. 106). Создание произведений и материальное производство никогда не были главной целью программы, ориентированной в основном на опыт совместного проживания и коллективного творчества участников. Однако за пять лет существования летней резиденции в Пятихатках художниками из России и зарубежных стран было реализовано множество проектов. Среди них были художественные интервенции в публичном пространстве («Спираль», «15 белых прямоугольников», 2015 г.), произведения лэнд-арта («Антенна», 2011 г.), перформансы («Краб-пропагандист», 2011 г.; «Зона женского политического комфорта», 2015 г.) и импровизированные выставки («Только сегодня», 2013 г.; «Завтра, послезавтра», «Строители весны», 2014 г.). Опыт арт-резиденции КИСИ в Пятихатках был подробно представлен в

---

<sup>175</sup> Выставки КИСИ. Краснодар: Типография, 2013. С. 3.



рамках дискуссии «Ничья земля»<sup>176</sup>, которая стала частью публичной программы выставки «Открытые системы» в Музее современного искусства «Гараж» в 2015 г.

### **3.3. Событийная модель арт-резиденций и проблема развития территорий: Ширяевская и Уральская биеннале, фестиваль «Архстояние»**

Арт-резиденции, следующие событийной модели, формируются вокруг определённых проектов и мероприятий, ограниченных по продолжительности и часто не привязанных к конкретному физическому местоположению. Они могут значительно отличаться друг от друга по длительности, темам и условиям работы художников, и иногда являются одним из этапов подготовки масштабных биеннале и фестивалей. Участники арт-резиденций, организованных в соответствии с событийной моделью, в большей степени ориентированы на финальный результат и создание завершённых, готовых к экспонированию произведений. Участники подобных программ, безусловно, обладают меньшей свободой и гибкостью, чем в резиденциях, основанных на ситуативном подходе. Их работа часто бывает ограничена чётким планом, техническими требованиями и строгим графиком. Отличается также и принцип отбора художников, т. к. в большинстве случаев, они получают индивидуальные приглашения от организаторов того или иного события (выставки, фестиваля, биеннале), в то время как для других арт-резиденций традиционным остаётся открытый конкурс в формате «open call».

Формат арт-резиденции сегодня используется в большинстве крупных биеннале и фестивалей, которые предполагают создание авторами новых

---

<sup>176</sup> Мороз Н. Арт-дача «Пятихатки». Краснодарский край. // Артгид [Электронный ресурс] URL: <http://artguide.com/posts/931> (дата обращения: 20.04.2017).

произведений или формируют партисипаторное пространство взаимодействия художников, зрителей и специалистов из разных областей. В этом контексте показателен пример 6-й Московской биеннале современного искусства, состоявшейся в 2015 г. Основной проект «Как жить вместе? Взгляд из центра города в самом сердце острова Евразия», расположившийся в Центральном павильоне ВДНХ, кардинально отличался от предыдущих экспозиций. Он представлял собой междисциплинарный исследовательский форум, а на основе его результатов должна была сформироваться итоговая выставка-документация. В рамках лабораторий и экспериментальных форматов взаимодействия участники и зрители обсуждали вопросы отношений города с современным искусством, его изменения в контексте «мутаций среды»<sup>177</sup> и потенциал как одного из инструментов трансформации окружающей действительности. Кураторы биеннале Барт де Баре, Дефне Айас и Николаус Шафхаузен предприняли попытку выйти за пределы традиционных рамок выставки, конференции или тематической программы и сформировать «экспериментальное социокультурное пространство»<sup>178</sup>. Его участники получали возможность устанавливать сложные связи, соответствующие тенденциям развития информационного общества и «продвигаться в сторону понимания, сколь разнообразными могут быть формы искусства и как оно может развиваться в будущем»<sup>179</sup>.

В дискуссиях основного проекта биеннале приняли участие представители разных областей, включая художника Микеланджело Пистолетто, социолога и историка искусства Паскаля Гилена, а также ряд специалистов экономики и политологии. Двенадцать художников (Баби Бадалов, Сергей Братков, Оноре д'О, Элс Дитворст, Фабрис Ибер, Елена Холкина, Ли Му, Аугустас Серапинас, Люк Тюйманс, Петер Вэхтлер,

---

<sup>177</sup> Путеводитель по 6-й Московской биеннале современного искусства // Коммерсант.гу. Weekend [Электронный ресурс] URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2810093> (дата обращения: 18.04.2017).

<sup>178</sup> О проекте // 6-я Московская биеннале современного искусства [Электронный ресурс] URL: <http://6th.moscowbiennale.ru/about> (дата обращения: 18.04.2017).

<sup>179</sup> Там же.

Анастасия Яровенко, Цю Чжицзе и Константин Звездочетов) были приглашены для создания произведений непосредственно на площадке биеннале, где кроме дискуссионной программы проходили ежедневные перформансы. Таким образом, основной проект превратился в пространство непрерывного диалога и сменяющих друг друга событий.

Несмотря на положительный отзыв кураторов и критиков и о прогрессивном формате 6-й Московской биеннале современного искусства, основной проект остался непонятен большей части зрителей. Особенности новой формы проведения биеннале был посвящён круглый стол, в котором приняли участие арт-критики и художники. Все они проявили интерес к идее открытого формата наподобие «Афинской школы», предложенного Бартом де Баре (а ещё до него — кураторами не осуществлённой «Манифесты 6» Антоном Видокле, Мей Абу Эль-Дахаб и Флорианом Вальдфогелем) и осознанной оторванности от рынка. В то же время, многие вопросы остались без ответа — о будущем биеннале, которая «практически растворяется в воздухе, лишаясь своего материального основания» и многим напомнила первый проект 2005 г., об «эмансипаторном заряде» и о месте в зрителя в этой сложной системе без чётких границ и порядка<sup>180</sup>.

Проектные арт-резиденции и масштабные события, в рамках которых они проходят, играют важную роль в устойчивом развитии территорий и процессе джентрификации. Они служат основой развития культурной инфраструктуры, предоставляют возможности получения неформального образования, модернируют обмен между местной арт-сценой и международным профессиональным сообществом. Однако, резонанс региональных биеннале и фестивалей не ограничивается областью культуры и искусств. Улучшая социальный климат на локальном уровне, они создают благоприятные условия для инвестиций и способствуют экономическому развитию территорий. В 2015 г. в рамках 3-й Уральской индустриальной

---

<sup>180</sup> См. Круглый стол: 6-я Московская биеннале современного искусства // Артгид [Электронный ресурс] URL: <http://artguide.com/posts/888?page=186> (дата обращения: 10.04.2017).

биеннале современного искусства состоялся симпозиум Всемирной биеннальной ассоциации (ИВА) «Изменения и мобилизация: биеннале современного искусства как ресурс открытости территории», пригласивший специалистов из разных областей к обсуждению роли международных художественных событий в процессе развития территорий<sup>181</sup>.

Начиная с 1999 г. в селе Ширяево в Самарской области проводится Ширяевская биеннале, начавшаяся когда-то как экспериментальный проект по организации взаимодействия современного искусства с традиционным и прагматичным укладом жизни села и ставший впоследствии одним из самых известных художественных проектов этого региона. Стратегия биеннале строится вокруг поиска форм обмена и коммуникации современного искусства и социальной среды в глобальном контексте. Она основана на резиденциальном формате и направлена на исследование местности и создание сайт-специфических объектов. На две недели участники биеннале останавливаются в домах местных жителей, переживая полное погружение в локальную социо-культурную ситуацию. Они получают возможность создавать художественные высказывания в «идеальной» среде, «не испытывая давления наработанного имиджа и технологий арт-рынка <...> Приглашенные участники становятся коллективом единомышленников, работая над созданием индивидуальных и совместных проектов, используя «местные» материалы и возможности»<sup>182</sup>. Ширяевская биеннале предлагает модель творческого производства и репрезентации искусства, альтернативную формату «белого куба» и вертикальной иерархии художественной системы. Центральным событием биеннале является «Номадическое шоу»<sup>183</sup> — однодневный маршрут, пролегающий через всё

---

<sup>181</sup> Открытый симпозиум Всемирной биеннальной ассоциации Изменения и мобилизация: биеннале современного искусства как ресурс открытости территории». // 3-я Уральской индустриальной биеннале современного искусства [Электронный ресурс] URL: <http://third.uralbiennale.ru/07-10-iba/> (дата обращения: 23.04.2017).

<sup>182</sup> Ширяевская биеннале современного искусства — общая информация. // Государственный центр современного искусства. Самара [Электронный ресурс] URL: <http://www.ncca.ru/programs.text?filial=9&id=102> (дата обращения: 24.04.2017).

<sup>183</sup> Там же.

село и его окрестности, задействованные художниками для презентации своих проектов.

Каждая биеннале (и, соответственно, резиденция) посвящена отдельной теме, актуальной для пространства «между Европой и Азией»: «Провинция» (1999 г.), «Тактильность» (2001 г.), «Еда» (2003 г.), «Любовь» (2005 г.) «Дом» (2007 г.), «Америка» (2009 г.), «Чужестранцы» (2011 г.), «Экран» (2013 г.). В 2016 г. Ширяевская биеннале изменила свою периодичность, расширила тематический фокус до глобального контекста и начала транслировать проекты художников-резиденции на крупные городские площадки Самары. Подзаголовок 2016 г. «Кэш» обращался к конфликту между «желанием выстроить доверительные отношения людей друг с другом и выжить в новых правилах сетей тотального рынка»<sup>184</sup>.

Интересно отметить, что Ширяевская биеннале — первый проект подобного формата на территории постсоветской России — изначально представляла собой частную инициативу самарских художников Романа и Нели Коржовых, которые в конце 1990-х гг. начали формировать в этом регионе художественную среду и стали кураторами биеннале. Жанровую логику события с самого начала диктовали ресурсы, которые оказались их распоряжении. Это местное сообщество, гостеприимно принимавшее художников, природный ландшафт, заменивший стерильное выставочное пространство, и минимальная инфраструктура села — школа и детский сад, превращавшийся в «летние сквоты-лаборатории»<sup>185</sup>. Во вступительной статье к каталогу V Ширяевской биеннале<sup>186</sup> Анна Гор отмечает, что искусство,

---

<sup>184</sup> Ширяевская биеннале современного искусства — общая информация. // Государственный центр современного искусства. Самара [Электронный ресурс] URL: <http://www.ncca.ru/programs.text?filial=9&id=102> (дата обращения: 24.04.2017).

<sup>185</sup> Гор А. М. «Пять тезисов и один вывод о пользе Ширяевской биеннале» // V Ширяевская биеннале современного искусства. Каталог проекта. Ред. Коржова Н., Коржов Р. Самара: Государственный центр современного искусства, Приволжский филиал, 2008. С. 8.

<sup>186</sup> Гор А. М. «Пять тезисов и один вывод о пользе Ширяевской биеннале» // V Ширяевская биеннале современного искусства. Каталог проекта. Ред. Коржова Н., Коржов Р. Самара: Государственный центр современного искусства, Приволжский филиал, 2008. С. 8-9.

представленное в этом проекте — это «искусство «здесь и сейчас», лишённое прагматизма и отделённое от художественных рынков, а посему обладающее абсолютной свежестью и подлинной интерактивностью <...> в Ширяево лабораторный процесс сам становится результатом, открывая для зрителя остроты прямого, ничем не опосредованного чувственного переживания».

Художники, принимавшие участие в биеннале-резиденции, жили и работали в дачных домах в деревне Ширяево, часто не имея доступа к современным удобствам. Однако отсутствие привычных комфортных условий воспринималось ими не как ограничение, но как некоторая экзотичность, аутентичный опыт жизни в совершенно новой среде — в бытовом, культурном и социальном плане. Художники самостоятельно определяли свой распорядок дня, но централизованное питание днём и вечером создавало общий ритм, которого придерживались все участники. Конечно, совместные обеды и ужины были также важным местом для общения, обсуждения проектов и обмена впечатлениями. Со временем художники-в-резиденции изобрели свои ритуалы, как, например, ежедневные прогулки от дома к дому, вечерние встречи (или, как их называет Неля Коржова — «творческие конференции»<sup>187</sup>) у костра в саду или на пляже. Они становились своего рода обрядами взаимодействия, которые сопровождали жизнь художников в Ширяево и поддерживали их общение внутри временного сообщества. Его важной частью были и сами местные жители, которые так или иначе вступали в диалог с художниками: в качестве хозяев домов и соседей, моделей и участников перформансов, зрителей и критиков.

В ситуации ограниченного доступа к традиционным художественным материалам и техническому оборудованию участники Ширяевской биеннале чаще всего обращаются к формату перформанса и инсталляции, активно используя в своей работе найденные объекты. Одни произведения принимают форму инсталляций в домах, садах и на улицах, другие же

---

<sup>187</sup> VII Ширяевская биеннале современного искусства. Чужестранцы: Между Европой и Азией. Каталог. Ред. Коржова Н., Коржов Р. Самара: Приволжские филиал Государственного центра современного искусства, 2011. С. 16

остаются эфемерными и существуют только в течение нескольких часов «Номадического шоу». Авторы обращаются к таким темам, как явные и скрытые различия в обществе («Русская эволюция», Сабина Пфайстерер, 2007 г.; «Категория», Роза Рюкер, 2011 г.), критика системы современного искусства («Дом... звериная культура повседневности», Элен Рейн, Ирис Хельригель, 2007 г.; «Выпрямила», Дмитрий Гутов, 2007 г.), противопоставление свои/чужие («Монумент», Мари Картау, 2011 г.; «Переходы», Барбара Карш-Шайеб, 2011 г.), стереотипы и пути их преодоление («Из-за острова.... / Птицы», Мартина Гейгер-Герлах, Барбара Карш-Шайеб, Роза Рюкер, Катрин Зон, 2011 г.; «Всё, что мы знаем», Катрин Зон, 2011 г.). Вместе с тем, в программе биеннале всегда остаётся пространство для игр («Оперение», Алексей Кострома, 2007 г.) и «ряженных» («Поехали!», группа «Дилижанс проект», 2011 г.; «Aledoia. Чудо птица и злая коза», Андрюс Йонас, 2011 г.).

Ширяевская биеннале, безусловно, инициировала целый ряд положительных изменений в регионе, а её международный резонанс спровоцировал «перезагрузку места». Однако, кроме привлечения внимания к Жигулёвскому заповеднику и особому укладу местной жизни, результатом этой перезагрузки стал рост цен на землю и активная застройка, что представляет сегодня серьёзную опасность для данного региона. В этой ситуации «присутствие здесь носителей современного искусства приобретает и охранный характер»<sup>188</sup>. Важным также остаётся вопрос смысловой принадлежности (или непринадлежности) этих территорий художникам, их права голоса в процессе принятия решений о будущем развитии Ширяево: «Можем ли мы считать своей ту землю, где 12 лет проводим Ширяевскую биеннале? Своей не в контексте собственности, а как граждане своей Родины?»<sup>189</sup>.

---

<sup>188</sup> VII Ширяевская биеннале современного искусства. Чужестранцы: Между Европой и Азией. Каталог. Ред. Коржова Н., Коржов Р. Самара: Приволжские филиал Государственного центра современного искусства, 2011. С. 16

<sup>189</sup> Там же.

Арт-резиденция как метод работы присутствует также в структуре Уральской индустриальной биеннале современного искусства, которая проводится с 2010 г. Государственным центром современного искусства в Екатеринбурге и других городах Уральского региона. Начиная со 2-й биеннале, художники, принимающие участие в проекте, создают сайт-специфические произведения в рамках проектных резиденций. Приглашая авторов работать в различных населённых пунктах Свердловской области, организаторы биеннале помещают их в определённую культурную и материальную среду, которая оказывает заметное влияние как на итоговый художественный продукт, так и на методы его производства. Таким образом, основная программа формируется вокруг взаимодействия художника с местностью через исследование контекста и творческое освоение пространства. Опыт художников-в-резиденции неразрывно связан с экспозиционной частью биеннале, которая представляет в формате масштабной групповой выставки сами произведения и/или их документацию.

В 2012 г. для резиденций художников биеннале были выбраны города-заводы: Нижний Тагил, Невьянск, Верхотурье, Дегтярск, Первоуральск, Верхняя Салда, Екатеринбург. Итоговая выставка объединила проекты семи художников из разных стран, принявших участие в эксперименте по интеграции современного искусства в промышленные и городские пространства. Свои произведения представили Леонид Тишков («Заброшенные Утопии: Коньковый Завод»), коллектив Ars Virtua («V2V. Valley to Valley. Титановая долина») Николас Фрезер («The Ground Rules»), Елена Железов («Одежда для вечности»), Матьё Мартен («Refresh the Revolution»), Андрэа Стиудель («Channeling the Sky») и Тимофей Радя («Камю»).

Каждый из художников выбрал собственный подход к работе в индустриальной резиденции. Например, Матьё Мартен возвратил первоначальный образ башне в районе Уралмаша, перекрасив её в белый цвет. Для своей работы художник выбирал материал особого символического



значения — краску из Туниса, ставшего одной из стран «Арабской весны». Таким образом он соединил идеи революции в архитектуре конструктивизма и общественном пространстве современности. Николас Фрезер организовал игру в «софтбол» между сотрудниками крупных предприятий Нижнего Тагила, к которым присоединились местные жители. В процессе матча правила игры и разметка, нанесённые мелом на асфальт, постепенно стирались, и теоретические знания игроков вытеснялись практическим опытом. Результат состязания имел второстепенное значение, гораздо более важной задачей проекта стала демонстрация способности человека адаптироваться к необычным обстоятельствам и оставаться восприимчивым к новым идеям. Леонид Тишков работал с личными историями сотрудников производства коньков в Верхотурье, закрытом во время перестройки. В своём проекте он обратился к проблеме памяти и выстраиванию эмоциональных отношений между человеком и машиной, создавая в инсталляциях из архивных материалов и найденных на заводе объектов поэтические художественные образы.

3-я Уральская индустриальная биеннале продолжила традицию арт-резиденций, которая оказалась тесно связана с главной темой проекта, посвящённого проблеме мобилизации. Ключевым был вопрос о роли культуры, критического мышления и современного искусства в ситуации «мобилизационной подвижности»<sup>190</sup>. В программе арт-резиденций приняли участие Александр Морозов (Россия), Владимир Марин (Россия), Евгения Мачнева (Россия), Фёдор Телков (Россия), Юлия Костерева и Юрий Кручак (Украина), Стефан Тиде (Франция), Хесус Паломино (Испания), Джакомо Мандич (Италия), Дэвид Зиперт и Стефан Бальтенспергер (Швейцария), Бернхард Рэн (Австрия) и коллектив *Ars Virtua* (Россия/США). Во время групповой ознакомительной поездки художники посетили предприятия-

---

<sup>190</sup> 3-я Уральская индустриальная биеннале современного искусства // Государственный центр современного искусства. Екатеринбург [Электронный ресурс] URL: <http://www.ncca.ru/events.text?filial=5&id=3084> (дата обращения: 22.04.2017).

партнёров программы<sup>191</sup>, а после этого в течение месяца работали над индивидуальными проектами. Итоговая выставка программы арт-резиденций биеннале состоялась в здании гостиницы «Исеть» в Екатеринбурге.

Стратегия Уральской индустриальной биеннале современного искусства направлена на формирование коммуникационной среды, которая могла бы способствовать «преодолению барьеров в восприятии современного искусства с одной стороны и индустриального ландшафта — с другой»<sup>192</sup>. Этот проект также вносит значимый вклад в развитие бренда Уральского региона и ближайших территорий. Биеннале «возвращает к жизни» и переосмысливает индустриальный ландшафт городов, превращая производственные помещения заводов и предприятий в выставочные и концертные залы, привлекает внимание к памятникам архитектуры конструктивизма и формулирует вопрос об идентичности региона в современном контексте.

Не менее известный российский проект, включающий компонент арт-резиденции — ежегодный международный фестиваль ландшафтных объектов «Архстояние», который был основан в 2006 г. художником Николаем Полисским в деревне Никола-Ленивец в Калужской области. Организаторы «Архстояния» ставят перед собой сразу несколько масштабных целей: развитие современных практик в области ландшафтной архитектуры и искусства; «институционализация места»<sup>193</sup> и создание международного выставочного центра под открытым небом; развитие территории при помощи

---

<sup>191</sup> Нижнесергинский метизно-металлургический завод (Нижние Серги, Свердловская область); ОЭЗ Титановая долина (Верхняя Салда, Свердловская область); Администрация города Сатка и Группа «Магнезит» (Челябинская область); ООО «Артинский завод» (Арти, Свердловская область); ООО «ПК Ирбитский мотоциклетный завод» (Ирбит, Свердловская область); ОАО «ПНТЗ» (Первоуральск, Свердловская область); Белоярская АЭС (Заречный, Свердловская область); Сысертский фарфоровый завод (Сысерть, Свердловская область); Алапаевская узкоколейка (Алапаевск, Свердловская область); Каслинский завод архитектурно-художественного чугунного литья (Касли, Челябинская область); ООО «Фарфор Сысерти» (Сысерть, Свердловская область).

<sup>192</sup> О проекте // 3-я Уральская индустриальная биеннале современного искусства [Электронный ресурс] URL: <http://third.uralbiennale.ru/o-проекте/> (дата обращения: 25.04.2017).

<sup>193</sup> Концепция «Архстояния» // Архстояние. Официальный сайт [Электронный ресурс] URL: <http://www.arch.stoyanie.ru/about.php> (дата обращения: 23.04.2017).

современных социокультурных, аграрных и художественных инструментов; формирование нового образа жизни на региональном уровне.

В рамках фестиваля приглашённые архитекторы создают художественные объекты на открытом воздухе, используя природные материалы. Многие произведения предполагают взаимодействие со зрителями, которые могут зайти или залезть на них, а иногда также использовать функциональные объекты (плоты, качели, батуты и т. д.). Участники проекта, работая с ландшафтом Никола-Ленивца, часто привлекают местных жителей, которые становятся со-авторами инсталляций — это является неизменным лейтмотивом проекта. Тем не менее, из года в год организаторы формулируют новую тему и проблематику фестиваля, обращаясь к таким вопросам, как потенциал ленд-арта в качестве инструмента преобразования территорий («Пять веков стояния на Угре: искусство примирения», 2006 г.), специфика работы в пограничных географических и смысловых зонах («Граница», 2007 г.; «Ноев ковчег» (2008 г.), взаимодействие природной среды и новых медиа («Вне земли», 2009 г.), исследование связи «внутренних» и внешних ландшафтов в жизни человека («Девять муз лабиринта», 2010 г.), экспериментальные методы создания инфраструктуры («Протосарай», 2011 г.), разработка «форм освоения» территории фестиваля, авторских маршрутов и сценариев движения («Знаки движения», 2012 г.), формирование синтетического художественного высказывания («Выход из леса», 2013 г.), международное сотрудничество («Здесь и сейчас», 2014 г.), образ деревни («Звизжи», 2015 г.) и эмоциональные убежища («Убежище», 2016 г.).

Формат арт-резиденции используется организаторами «Архстояния» с одной стороны, как база для работы архитекторов и художников, с другой — как специальный формат для теоретических мероприятий — «полевых исследований» участников проекта и выездных форумов, открытых широкой аудитории. В 2012 г. в Никола-Ленивце состоялась «социологическая резиденция», объединившая программу публичных лекций приглашённых

экспертов и небольшие исследовательские проекты социологов-в-резиденции. В рамках темы «Сообщество. Пространство. Коммуникация» участники, приглашённые докладчики и местные жители обсудили новые подходы к изучению сообщества, рассмотрели примеры и модели трансформаций социального взаимодействия и разработали идеи для партисипаторных проектов. С 2014 г. частью проекта «Архстояние» становится микро-резиденция для кураторов и художников, которая позволяет участникам в течение нескольких дней жить и работать над проектами на территории Никола-Ленивца. Другая аналогичная программа фестиваля — арт-резиденция «Коллектив» — представляет собой междисциплинарную лабораторию для художников различных медиа. Она имеет чёткую образовательную функцию и строится на основе интенсивных курсов с преподавателями разных дисциплин. Участники получают опыт общения внутри профессионального творческого круга и практические навыки для своей дальнейшей работы. Итогом занятий, посвящённых разработке, планированию и реализации проектов, становится «готовый продукт — выставки, концерты, новые архитектурные и ландшафтные объекты»<sup>194</sup>.

На границе арт-парка в Никола-Ленивце расположена деревня Звизжи, ставшая на несколько лет площадкой для одной из российских программ арт-резиденций. В 2012 г. здесь прошла исследовательская резиденция-симпозиум специалистов в области культуры, искусства, социологии и бизнеса, которые опытным путём знакомились с местным контекстом и предлагали идеи для будущей программы. Их работа была направлена на комплексное междисциплинарное изучение среды и её анализ из разных перспектив, разработку моделей для устойчивого развития территории, а также инфраструктурных проектов для арт-резиденции. Одной из важных задач стал поиск стратегии объединения быстро развивающегося культурного

---

<sup>194</sup> «В Никола-Ленивце открывается арт-резиденция» // COLTA.RU [Электронный ресурс] URL: <http://www.colta.ru/news/4388> (дата обращения: 23.04.2017).

кластера на базе фестиваля «Архстояние» и «инерционной, полудачной, огородной жизни местных»<sup>195</sup>. По итогам первого года около десяти проектов художников, социологов, театральных режиссёров и архитекторов сформировали программу арт-резиденции следующего, пилотного года. Организаторами был выбран формат резиденции-университета, в котором центральное место отводилось неформальным образовательным стратегиям и вовлечению в работу представителей местного сообщества. Однако близкое соседство и взаимодействие с масштабным проектом в Никола-Ленивце из «вспомогательного» ресурса превратилось в серьёзное препятствие для дальнейшего развития арт-резиденции в Звизжах: «Наша большая идея оказалась маленьким проектом рядом с иным – на всей территории Никола-Ленивец стали бурно развиваться инициативы, за которыми считывается желание увидеть здесь большой поток людей, большой поток денег, и высокий уровень медийного успеха»<sup>196</sup>. Поэтому организаторы сосредоточились только на нескольких проектах и пригласили в резиденцию авторов, которые были заинтересованы в активной работе с местным населением. Ими стали нидерландские художники Вапке Феенстра, Вильям Спикман и Тео Тегелерс.

Проект «Made in Zvizzchi – Сделано в Звизжи» стал одним из самых значимых для программы. Его автор — художница Вапке Феенстра — обратилась к теме местного производства: рукоделия, садоводства и огородничества. Вместе с жителями деревни она создала серию сувенирных фото-открыток на основе местных сюжетов. Второй частью проекта стала организация специального огорода «голландских овощей». На территории школьного двора художница вместе с учениками школы высадила семена различных сортов салата, капусты, свеклы и моркови, привезённые из Нидерландов. Результаты и история проекта были представлены в июле 2013

---

<sup>195</sup> Начало // Арт-резиденция Звизжи [Электронный ресурс] URL: <http://zvizart.ru/lang/ru/xudozhniki-i-drugie/nachalo/> (дата обращения: 23.04.2017).

<sup>196</sup> Там же.

г. на выставке в Звизжёвском сельском доме культуры и на фестивале «Архстояние». Проект «Made in Zvizzchi – Сделано в Звизжи» также стал частью серии выставок «Встреча с местными» в рамках параллельной программы 5-й Московской биеннале современного искусства.

В одном из своих интервью куратор и консультант арт-резиденции «Звизжи» Георгий Никич отмечает роль местных жителей в работе программы: «Здесь было важнее создать собственную аудиторию арт-резиденции, чтобы люди приходили и были советчиками, активистами, проводниками, волонтерами и т.д. Для этого в арт-резиденции была продумана работа со зрителями, чтобы в результате на территории деревни появился понятный местным жителям художественный объект»<sup>197</sup>.

Резиденции событийной модели получили широкое распространение и сегодня существуют в разных регионах России. С 2008 г. в Пензе ежегодно проходит «Международный скульптурный и живописный симпозиум», для которого художники из разных стран создают произведения в рамках масштабной коллективной арт-резиденции. С 2010 г. программа «ART-residences Penza» принимает и обеспечивает работу художников в течение всего года. В круг её задач входят «популяризация изобразительного искусства», укрепление международных контактов и обеспечение творческого обмена между художниками из разных стран, развитие туристической отрасли в регионе. В то же время, это пример продукто-ориентированной программы. Одной из её главных целей является создание новых произведений для парка «Легенда», галереи «Арт Пенза» и гостиничного комплекса «Чистые Пруды», где размещаются участники. Этим обусловлены и достаточно строгие условия для художников-в-резиденции, которые должны «выполнить скульптуру или живописные работы в соответствии с отобранным эскизом», «участвовать в традиционном живописном конкурсе и выставке» и «присутствовать на рабочем месте в

---

<sup>197</sup> «Похожих арт-резиденций нет»: куратор Георгий Никич о миссии галерей-мастерских. // Theory & Practice [Электронный ресурс] URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/9693-art-residencies-nikich> (дата обращения: 23.04.2017).

течение всего срока симпозиума»<sup>198</sup>. Проект в Пензе обладает традиционными чертами арт-резиденции, предоставляя художникам пространство, время и ресурсы для творчества. Тем не менее, он имеет достаточно консервативный подход и жесткую структуру, которых стараются избегать современные программы.

Необходимо отметить, что краткосрочные арт-резиденции сегодня всё чаще включаются в структуру фестивалей, симпозиумов и биеннале. Эта тенденция наблюдается, в основном, в российских регионах, где на данный момент нет необходимой базы для организации постоянно действующих программ, но существует профессиональный интерес к этой практике. Этот опыт является крайне важным, т. к. в будущем он может стать основой для создания долгосрочных резиденциальных программ. Инициативы по интеграции арт-резиденций в инфраструктуру современного искусства города и отдельные проекты в разное время появлялись в Ростове-на-Дону (Международная выставка и арт-резиденция «Диалог с Зелёной полосой», Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль», 2014-2015 гг.), Владикавказе (Международный симпозиум «Аналика», 2007-2016 гг.), Архангельской области (Арт-резиденция МОО «Открытая библиотека», 2016 г.), Ижевске («Арт-резиденция Ижевск», 2014 г.), Красноярском крае (Красноярская музейная биеннале; Фестиваль авторской песни и поэзии «Высоцкий и Сибирь», 2014 г.), Екатеринбурге (Программа «Artist-in-residence» Уральского филиала ГЦСИ, 2009-2014 гг.; Программа «Новые истории Екатеринбурга», 2016 г.), Нижнем Новгороде (Арт-резиденция Нижегородского филиала ГЦСИ, с 2006 г.; Проект «Нижний Новгород: попытка нового описания», 2015-2016 гг.), Новосибирске (Творческий санаторий «Спасибо Приморье», 2009-2010 гг.; Фестиваль «Ёлки-Палки», 2014-2015 гг.; «Арт-резиденция имени Даниила Хармса», 2015 г.), Астрахани (Проект «ArtHOME», 2012 г.), Воронежской области («Арт-резиденция в

---

<sup>198</sup> Правила и условия 9-го Международного Живописного и Скульптурного Фестиваля «ПЕНЗА 2016» [Электронный ресурс] URL: <http://www.symposiumsculpture.ru/2016/conditions> (дата обращения 23.04.2017).

Дивногорье», 2016 г.), Выксе (Фестиваль «Artovrag», 2017 г.) и многих других регионах России.

### **3.4. Арт-резиденции в контексте негосударственных институций и частных инициатив: ЦТИ «Фабрика», СЦИ «Заря», «Гридчинхолл», Творческая усадьба «Гуслица», «СЕС ArtsLink Back Apartment»**

Большинство арт-резиденций в современной России развиваются в негосударственном секторе — это программы при общественных организациях и неформальных художественных объединениях, гостевые мастерские в частных институциях и личные инициативы меценатов, кураторов и художников. Они не имеют принципиальных отличий от государственных программ и следуют аналогичным стратегиям работы. Однако благодаря финансированию из нескольких независимых источников (которыми могут быть российские и иностранные фонды, частные и корпоративные спонсоры, а в некоторых случаях — местные государственные представительства), они более стабильны и устойчивы в своём развитии.

В 2005 г. в Москве появляется один из первых частных лофт-проектов творческой направленности — «ПРОЕКТ\_ФАБРИКА» (с 2014 г. — Центр творческих индустрий «Фабрика»), расположившийся на территории Фабрики технических бумаг «Октябрь». Объединив в одном пространстве выставочные залы, театральные площадки, офисы проектов в области креативных индустрий и всё ещё действующие цеха, «Фабрика» на тот момент стала единственным в Москве примером «мирного сосуществования искусства и производства»<sup>199</sup>. Гостевая мастерская была открыта в сентябре

---

<sup>199</sup> О проекте // Фабрика. Центр Творческих Индустрий. Официальная страница [Электронный ресурс] URL: <http://www.fabrikacci.ru/#factory/o-proekte> (дата обращения: 14.04.2017).



2008 г. в рамках программы международного культурного обмена «Художник в резиденции». Сегодня в нём могут принять участие представители разных дисциплин в области изобразительных и исполнительских искусств, а также писатели и художественные критики. Важным условием является работа над конкретным проектом на самой «Фабрике» или на одной из партнёрских площадок, взаимодействие с местным контекстом и лабораторный подход к творчеству. Ася Филиппова, директор ЦТИ «Фабрика» и основатель программы «Художник в резиденции» в одном из своих интервью отмечает: «С самого начала где-то на подкорке у нас присутствовал призрак «Фабрики» Энди Уорхола, где искусство именно создавалось, а не просто было представлено. Это то, чего мне хотелось бы достичь и к чему мы вполне осмысленно идем: создать лабораторное пространство, где значительное место отводится исследованиям и проектам, связанным с этим местом»<sup>200</sup>.

Таким образом, большинство проектов в арт-резиденции реализуются в непосредственной связи с выставочной программой «Фабрики». Это оказывает влияние как на критерии и приоритеты в отборе заявок, так и на методы самой работы художников-в-резиденции, которые взаимодействуют не только с определённой местностью и культурным пространством, но и с конкретной площадкой, на которой представляются их итоговые проекты. И поскольку выставочные залы на «Фабрике» обладают индивидуальным характером и транслируют яркие индустриальные образы, сайт-специфический компонент в проектах художников-в-резиденции появляется как бы сам собой: «Здесь (*в центре «Фабрика» — А. П.*) всё равно остаётся дух и атмосфера завода, и художники так или иначе пытаются с этим работать <...> В условиях нашей площадки даже технически невозможно создать идеальное пространство «белого куба», поэтому предпочтение всегда отдаётся художником, которые умеют работать с пространством, каким-то

---

<sup>200</sup> Ася Филиппова: «Неудобных» тем мы не избегали никогда // aroundart. Журнал о современном искусстве. 03.02.2015. [Электронный ресурс] URL: <http://aroundart.ru/2015/02/03/asya-filippova-fabrika/> (дата обращения: 20.03.2017).

образом его обживать и обыгрывать»<sup>201</sup>. Участники программы арт-резиденции в ЦТИ «Фабрика» получают доступ к гостевым мастерским, выставочным залам и другим ресурсам центра: театральным площадкам для репетиций, студии экспериментальной печатной графики и др.

Создание в рамках резиденции выставочного проекта или конкретного произведения является одним из приоритетов программы ЦТИ «Фабрика». Однако это не исключает возможность участия в резиденции исследователей, кураторов и художников, работающих над долгосрочными проектами. Очень часто они приезжают в Москву, уже имея предварительные контакты с российскими коллегами и договорённости о возможном сотрудничестве и стремятся максимально задействовать потенциал местной профессиональной сети. Кроме традиционной системы «ongoing call» — постоянного открытого конкурса, не привязанного к конкретному дедлайну, в рамках программы также существует практика приглашения иностранных художников непосредственно российскими кураторами, планирующими выставочные проекты. Так, на базе арт-резиденции ЦТИ «Фабрика» в рамках юбилейной программы к десятилетию центра в 2015 г. проходит подготовка первой персональной выставки художника Марко Феделе ди Катрано<sup>202</sup> «Портрет Дженни», куратором которой становится Виталий Пацюков. В 2016 г. открывается проект художника Сони Санжай Вадгама<sup>203</sup> и куратора Юлии Баллантин-Вей «Кровь, что течёт в нас», ставший частью параллельной программы V Московской международной биеннале молодого искусства.

Организаторы арт-резиденции в пространстве «Фабрики» поддерживают идею де-централизации сети российских программ,

---

<sup>201</sup> Из интервью с Кристиной Пестовой, координатором программы «Художник в резиденции» ЦТИ «ПРОЕКТ\_ФАБРИКА» 18.04.2017. Личный архив автора.

<sup>202</sup> Марко Феделе ди Катрано (Италия/Швейцария) работает преимущественно с фотографией, а с 2002 г. также осуществляет проекты в области видео и мультимедийных инсталляций. На данный момент художник живёт и работает в Швейцарии. <http://www.marcofedeleedicatrano.com>

<sup>203</sup> Сони Санжай Вадгама — художник из Великобритании, работающий в области кино, анимации, печатной графики и голограммных изображений. Получил образование в Лондоне и Стокгольме, после чего принимал участие в нескольких программах арт-резиденций, включая резиденции при Кембриджском университете. <http://www.sonnyvadgama.com>

большинство которых сегодня расположены в Европейской части России и формируются вокруг таких крупных центров, как Москва и Санкт-Петербург. Поэтому особое место в работе резиденции отводится проектам, вовлекающим к мировой художественный процесс другие регионы.

Недалеко от Москвы, в селе Дмитровское находится частная галерея коллекционера Сергея Гридчина «Гридчинхолл», основанная в 2009 г. Помимо выставочного зала, в загородный комплекс входит гостевая мастерская для художников, организованная «Фондом развития современной культуры Гридчинхолл». Основная функция программы — предоставлять художникам время, место и ресурсы для подготовки персональных выставочных проектов. Как правило, круг участников ограничивается российскими авторами, с которыми галерея работает на постоянной основе — Олег Хвостов, Дмитрий Шорин, Анна Жёлудь, Устина Яковлева и многие другие. Однако, строгой системы отбора художников не существует, как отмечает сам Сергей Гридчин: «Я много читаю, смотрю по сторонам, кто-то обращается ко мне, когда-то я сам иницирую общение, если мне интересен художник и то, что он делает»<sup>204</sup>. На данный момент на базе арт-резиденции в «Гридчинхолле» развивается новый проект художника Владимира Архипова — «Музей других вещей». Это коллекция бытовых предметов, которые рассматриваются как материал для антропологических и социальных исследований, а также как примеры т. н. «народного» дизайна. Данный проект стал первой попыткой прямого взаимодействия художника-в-резиденции с жителями села Дмитровское и окрестностей: «Раньше люди вокруг «Гридчинхолла» не очень понимали, что происходит в этом месте, называли его «художкой». А теперь к ним оттуда приходит художник, общается, вовлекает в свой проект. Таким образом, резиденция только сейчас оказалась напрямую связана с локальной жизнью <...> Автор общается с жителями, делает фотографии, проводит интервью. Часто объекты,

---

<sup>204</sup> Сергей Гридчин: «Настоящий коллекционер всегда рассуждает как инвестор» // Art and Houses [Электронный ресурс] URL: <http://art-and-houses.ru/2016/06/02/sergej-gridchin-nastoyashhij-kolleksioner-vsegda-rassuzhdaet-kak-investor/>

выбранные для коллекции музея, через некоторое время возвращаются их владельцам, а у художника остаётся подробная документация. Для нас сейчас главная цель — привлечь внимание к этому феномену, транслировать его в мир»<sup>205</sup>. Программа в «Гридчинхолле» во многом продолжает историческую традицию частных резиденций, которые складывались в домах коллекционеров и меценатов. Вместе с тем, она представляет интересную модель подготовки выставочных проектов, которая позволяет художникам создавать новые произведения и инсталляции в формате «in situ», работая в непосредственной близости от зала галереи.

Одним из немногих резиденциальных центров в отдаленных от столицы регионах является Центр современного искусства «Заря», открытый в 2013 г. во Владивостоке как частная институциональная инициатива. Он расположен в помещениях одноимённой швейной фабрики, превратившейся сегодня в творческий кластер. Программа арт-резиденции, функционирующая здесь с лета 2014 г., является частью стратегии центра по развитию локальной художественной сцены и привлечению к работе в Приморье международных специалистов в области современного искусства. Она направлена, в первую очередь, на «анализ местной среды и её развитие <...> установление диалога как с узким профессиональным сообществом, так и с широкой аудиторией»<sup>206</sup>. Организаторы развивают арт-резиденцию «Заря» как платформу для профессионального обмена между представителями различных стран и культур и их взаимодействия с локальной художественной сценой на Дальнем Востоке: «Мы видим резиденцию как культурный хаб, через который может осуществляться обмен между нашим регионом и остальным миром. Хочется надеяться, что этот канал связи поможет раскрыть

---

<sup>205</sup> Из интервью с Антоном Марьясовым, рг-менеджером арт-резиденции центра «Гридчинхолл» 24.04.2017. Личный архив автора.

<sup>206</sup> Об арт-резиденции «Заря» // Заря. Центр современного искусства. Владивосток. Официальный сайт [Электронный ресурс] URL: <http://zaryavldivostok.ru/ru/page/a-i-g> (дата обращения: 12.02.2017).

художественный потенциал Дальнего Востока и привлечь сюда специалистов из разных стран»<sup>207</sup>.

Данная программа имеет сразу несколько особенностей, которые отличают её от других арт-резиденций, существующих сегодня в России. Во-первых, она находится вдали от Европейской части страны, где сосредоточено большинство резиденций и, таким образом обеспечивает связь региона Дальнего Востока с международным художественным процессом. Возможно, это также объясняет большой интерес со стороны отечественных художников (среди них — Елизавета Морозова, Иван Тузов, Михаил Заиканов, Ольга Кройтер, Елена Ковылина и др.), которые значительно реже становятся участниками арт-резиденций в других регионах России. Во-вторых, «Заря» предоставляет художникам-в-резиденции грантовую поддержку для покрытия транспортных расходов и проектный бюджет, в то время как большинство других российских программ подразумевают длительный процесс фандрайзинга для каждого художника в отдельности или же придерживаются бартерных отношений.

Внутри резиденции существует традиция регулярного проведения встреч с участниками в формате лекций, мастер-классов или «открытых мастерских», а также отчётных выставок: «По итогам резиденции мы всегда стараемся представить проект в том или ином формате — это может быть выставка, презентация, встреча в рамках «открытой студии». Но иногда бывает так, что художник заканчивает работу через некоторое время после резиденции. В таком случае публикуется пост-релиз и информация о проекте на нашем сайте. Мы надеемся, что в этом году нам также удастся осуществить премьерный показ одного из таких трудоёмких и долгих проектов, на котором художник будет присутствовать лично»<sup>208</sup>. Часть

---

<sup>207</sup> Из интервью с Адель Ким, координатором культурных программ ЦСИ «Заря» 21.04.2017. Личный архив автора.

<sup>208</sup> Из интервью с Адель Ким, координатором культурных программ ЦСИ «Заря» 21.04.2017. Личный архив автора.

произведений, созданных художниками-в-резиденции, передаётся в коллекцию центра.

Несмотря на присутствие в арт-резиденции ЦСИ «Заря» лабораторного компонента, её стратегия во многом ориентирована на итоговый результат работы и вклад художника в публичную программу институции. Поэтому в процессе отбора заявок особое внимание уделяется предварительному плану работы участника, его опыту реализации проектов в похожих областях и готовности взаимодействовать с сообществом Владивостока. Другим важным критерием является связь идеи с местным контекстом, интерес художника к исследованию культурного потенциала региона и созданию долгосрочных связей.

Как и в большинстве арт-резиденций в России, в программе во Владивостоке важную роль играет образовательная функция, которая реализуется благодаря регулярным встречам с художниками, мастер-классам и семинарам. За несколько лет существования программы также сформировалась традиция «приветственных лекций», которые знакомят аудиторию центра «Заря» с новыми участниками и устанавливают прямой контакт между художником и зрителем: «Это часто помогает развенчать мифы о современном искусстве и преодолеть дистанцию. Люди могут узнать об авторе, который к нам приехал, задать ему вопросы и наладить неформальную связь. Так формируется лояльная аудитория будущего проекта»<sup>209</sup>.

В 2012 г. в Ильинском погосте в Московской области был открыт международный культурно-образовательный центр «Творческая Усадьба Гуслица», основанный на идее взаимодействия различных видов искусств и совмещении жилого и рабочего пространства. С самого начала центр одновременно осуществлял большое количество художественных и образовательных программ. В нём расположилась школа изящных искусств,

---

<sup>209</sup> Из интервью с Адель Ким, координатором культурных программ ЦСИ «Заря» 21.04.2017. Личный архив автора.

несколько творческих лабораторий и ремесленных мастерских, которые сформировали внутри «Гуслицы» сообщество представителей разных дисциплин. Арт-резиденция стала важной частью этой мультикультурной среды и платформой для привлечения к деятельности центра международных авторов. В то же время, для некоторых художников-в-резиденции эта программа стала своего рода инкубатором, в котором они могли сконцентрироваться на своей работе и осуществить проекты при поддержке кураторов и культурных менеджеров «Гуслицы». Многие из них были представлены в выставочных залах на первом этаже усадьбы или на партнёрских площадках в Москве. Со временем институция значительно расширила область своей деятельности, и в комплекс творческой усадьбы вошли гостевые номера для туристов, спортивные и танцевальные студии, благодаря которым всё больше людей получали возможность на некоторое время стать частью жизни «Гуслицы».

Организаторы стараются поддерживать внутри усадьбы неформальную атмосферу, что делает сообщество «Гуслицы» похожим на автономную творческую коммуну. В этом контексте программа арт-резиденции оказывается особенно привлекательной для молодых авторов. Сюда регулярно приезжают из разных регионов России волонтеры, которые получают возможность жить в усадьбе и принимать участие во всех публичных программах в обмен на помощь в административной и технической работе.

В арт-резиденции в «Гуслице» участники не ограничены строгими условиями, и планирование проектов осуществляется в основном в индивидуальном порядке. За несколько лет существования программы, в ней приняли участие около двадцати авторов из России, Японии, Испании и Италии, многие из которых стали постоянными резидентами творческой усадьбы. Художники-в-резиденции, как правило, размещаются в общих жилых помещениях и получают доступ к оборудованным мастерским и целому ряду помещений разных размеров, которые они используют для

индивидуальной работы.

Во многих случаях частные инициативы по созданию арт-резиденций представляют собой небольшие программы, иногда без формального плана и регулярного графика. Такие проекты часто появляются на базе небольших некоммерческих галерей (как, например, арт-резиденция в Мурманске при галерее «Ч9») и институций (программа Фонда «Культурный транзит» в Екатеринбурге). Интересный пример арт-резиденции представляет программа в музее «Арткоммуналка. Ерофеев и другие» в Коломне, который возник благодаря партнёрству сразу нескольких секторов: государственного (ГАУК «Центр культурных инициатив» под эгидой Министерства культуры Московской области), общественного (Партнёрство «Город-музей») и частного коммерческого (ООО «Коломенская пастила»). В пространстве «Арткоммуналки» (ул. Октябрьской революции, д. 205) одновременно сосуществуют коллекция артефактов коммунального быта, представленная в виде тотальной инсталляции, гостевая мастерская и помещение для выставок и мероприятий. Особое место в программе отводится писателям, для которых специально организована «лит-резиденция». В течение года здесь работают пять художников и двое литераторов.

С начала своей работы в 2012 г., резиденция стала базой для реализации более тридцати проектов авторов из разных регионов<sup>210</sup>. Авторы, отобранные художественным руководителем программы Михаилом Лежень и представителями партнёрских организаций, получают грантовую поддержку для работы в Коломне в течение двух месяцев. Публичная презентация итогов резиденции является обязательным условием для авторов и важной частью выставочной и образовательной программы «Арткоммуналки». Многие из участников посвятили свои произведения историческому и культурному контексту «Арткоммуналки» («4/4. Освоение пространства», Светлана Штеба, 2015 г.) и городскому пространству Коломны («Коломна

---

<sup>210</sup> См. О нас // Музей-резиденция «Арткоммуналка. Ерофеев и другие» [Электронный ресурс] URL: <http://artkommunalka.com/ru/content/o-nas> (дата обращения: 20.04.2017).



1991–2014», Эрик Гёнгрих, 2014 г.; «Фрукты: Осторожно, вода!», Виктор Ершов, 2016 г.), другие использовали программу для работы над независимыми проектами. Важно отметить, что среди участников программы были преимущественно российские авторы и художественные коллективы — группы «Синие носы», «Археоптерикс», «Мыло» и др.<sup>211</sup>

Одной из недавно открывшихся резиденций стала программа американского фонда «CEC Artslink», запущенная весной 2016 г. в Санкт-Петербурге. Этот фонд был основан в 1962 г. как канал культурного обмена между СССР и США, благодаря которому в условиях холодной войны люди этих двух стран могли «открывать двери, делиться идеями и строить взаимное доверие»<sup>212</sup>.

Его деятельность направлена на развитие и поддержку сотрудничества и обмена между представителями творческих профессий и культурными менеджерами из США и других стран. Петербургский офис фонда существует уже с начала 1990-х гг. и активно инициирует проекты сотрудничества на постсоветском пространстве. Арт-резиденция «CEC ArtsLink Back Apartment»<sup>213</sup> в Санкт-Петербурге стала третьей подобной программой фонда, наряду с проектами «ArtsLink Residencies» и «Art Leadership Fellows (ALF)». Каждую из этих программ отличает своя собственная целевая аудитория, задачи и схемы работы. «ArtsLink Residencies» приглашает художников и менеджеров, работающих в области культуры и искусства на пятинедельные резиденции в некоммерческих организациях США. Важной особенностью является «двусторонний» характер конкурса, в котором с одной стороны участвуют потенциальные резиденты, а с другой — организации, готовые их принять. Таким образом,

---

<sup>211</sup> Павлова Н. Музей-резиденция «Арткоммуналка. Ерофеев и другие» // Диалог искусств. №2. 2013 [Электронный ресурс] URL: <http://di.mmoma.ru/news?mid=1212&id=351> (дата обращения: 20.04.2017).

<sup>212</sup> Our mission // CEC ArtsLink. Engaging communities through international arts partnerships [Электронный ресурс] URL: [http://www.cecartslink.org/about/mission\\_history.html](http://www.cecartslink.org/about/mission_history.html) (дата обращения: 06.04.2017).

<sup>213</sup> CEC ArtsLink Back Apartment Residencies for artists and curators in St. Petersburg, Russia // CEC ArtsLink. Engaging communities through international art partnerships [Электронный ресурс] URL: [http://www.cecartslink.org/grants/back\\_apartment\\_residencies/](http://www.cecartslink.org/grants/back_apartment_residencies/) (дата обращения: 08.04.2017).

эта арт-резиденция не имеет привязки к конкретному месту и из года в год кочует с одних площадок на другие. И поскольку выбранные художники и менеджеры работают непосредственно в контексте принимающей институции и взаимодействуют с её коллективом напрямую, сама программа и её кураторы в меньшей степени влияют на содержание резиденции. Их роль ограничивается отбором индивидуальных и институциональных участников, формированием «пар» на основе их интересов и специализаций и модерацией работы. Каждый год «ArtsLink Residencies» выбирает участников из определённой области, чередуя «Визуальные искусства и медиа арт» и «Перформативные искусства и литературу». Программа «Art Leadership Fellows (ALF)», в свою очередь, рассчитана на молодых менеджеров и журналистов из России и Центральной Азии, работающих в области культуры. Во время посещения США, они принимают участия во встречах с коллегами и посещают местные художественные институции. Учитывая тот факт, что «Art Leadership Fellows (ALF)» предполагает групповую резиденцию для нескольких участников одновременно, программа носит ознакомительной, исследовательский характер и использует формат арт-резиденции исключительно в качестве рамочной концепции.

Программа «CEC ArtsLink Back Apartment» в Санкт-Петербурге следует аналогичному принципу, предоставляя иностранным художникам и кураторам возможность установить контакты с местным художественным сообществом, которые могут стать началом для совместных проектов в будущем. Поэтому центральное место в программе отводится социально вовлечённому, партисипаторному искусству и проектам в публичном пространстве. Многие участники программы приезжают в Санкт-Петербург в рамках подготовки проектов для паблик-арт фестиваля «Арт Проспект»<sup>214</sup>, который ежегодно организует фонд «CEC Artslink». Так, в сентябре в арт-

---

<sup>214</sup> См. Международная платформа «Арт Проспект» [Электронный ресурс] URL: <http://www.artprospect.org> (дата обращения: 17.04.2017).

резиденции принимает участие художник Эрнест Трули<sup>215</sup>, представивший в рамках фестиваля проект «Поп-ап спа». Через привычные ритуалы, такие как стрижка волос или короткий сеанс массажа, художник включал зрителей в пространство своего перформанса, который стихийно проходил в разных публичных пространствах города — от музеев до ночных клубов. В рамках своей работы в резиденции непосредственно перед открытием фестиваля, художник проводил исследование культуры ухода за телом в Санкт-Петербурге, взаимодействуя с местными художниками, кураторами и работниками индустрии красоты. Другой автор — Фелипе Кастельбланко<sup>216</sup> сделал перформанс в тесном сотрудничестве с уличными музыкантами из Санкт-Петербурга, в котором выступил в роли дирижёра. Перформанс «Серенада: интимные чувства в публичной тишине» был представлен в рамках паблик-арт фестиваля «Арт Проспект» в пространстве «Тайга».

«CEC ArtsLink Back Apartment» — резиденция ознакомительного формата, направленная на установление и поддержание связей между представителями локальной и международной арт-сцены. К участию приглашаются «художники и кураторы, заинтересованные в том, чтобы узнать больше о современном искусстве в России и наладить отношения с местным художественным сообществом <...> предпочтение отдаётся художника и кураторам, работающим в области социально вовлечённого искусства и паблик-арта»<sup>217</sup>. Вместе с тем, многие участники приезжают в Санкт-Петербург, чтобы подготовить и осуществить уже задуманный ранее проект. Их идеи и методология часто меняются, когда авторы оказываются в новом контексте. Основатель программы и руководитель Санкт-Петербургского представительства фонда «CEC Artslink» Сьюзан Катц

---

<sup>215</sup> Эрнест Трули — американский художник, основатель объединения «Error Collective», в которое входят авторы из стран Скандинавии и Балтики. Из подручных материалов они создают сайт-специфические инсталляции и перформансы.

<sup>216</sup> Фелипе Кастельбланко живёт и работает в Колумбии и США. Его междисциплинарные проекты существуют на грани социально вовлечённого искусства и медиа искусства.

<sup>217</sup> CEC ArtsLink Back Apartment Residencies for artists and curators in St. Petersburg, Russia // CEC ArtsLink. Engaging communities through international art partnerships [Электронный ресурс] URL: [http://www.cecartslink.org/grants/back\\_apartment\\_residencies/](http://www.cecartslink.org/grants/back_apartment_residencies/) (дата обращения: 08.04.2017).

отмечает, что «многие приезжают с планом, который оказывается значительно более амбициозным чем то, что им удаётся сделать на практике. Они думают, что смогут совместить исследовательскую работу, прогулки по городу и работу над проектом. На самом деле большинству удаётся сконцентрироваться только на творческом процессе и получении новых знаний»<sup>218</sup>.

### **3.4. Стратегии кураторской работы в контексте программ арт-резиденций**

Важной составляющей работы в арт-резиденции являются взаимоотношения между художников и куратором. Фигура куратора как относительного нового персонажа на художественной сцене привлекает к себе большое внимание. Его деятельность носит гибридный характер и разворачивается одновременно в нескольких областях: научной, административной и творческой. Границы кураторской работы не поддаются строгому определению и фиксации, а сам куратор, как правило, оказывается обладателем мульти-эго: куратор-философ, куратор-менеджер, куратор-психолог, куратор-продюсер, куратор-художник, куратор-критик. Наиболее оживлённая дискуссия развивается именно вокруг взаимосвязи куратора и художника, которые в сегодняшней ситуации часто меняются ролями и заимствуют друг у друга стратегии и инструменты работы.

Арт-резиденции, которые сегодня наделяют всё большей ценностью сам опыт присутствия художника в определённой пространственной, культурной и социальной ситуации, испытывают необходимость в процессо-ориентированном кураторском подходе. И если при работе с выставочными

---

<sup>218</sup> Из интервью со Сьюзан Катц, основателем программы «CEC ArtsLink Back Apartment» и руководителем Санкт-Петербургского представительства фонда «CEC Artslink» 30.11.2016. Личный архив автора.

проектами, куратор, как правило, обращается к уже существующим произведениям, то в арт-резиденциях он оказывается вовлечён в творческий процесс на более ранней стадии и принимает в нём более активное участие. В своей статье «The Curatorial Constellation and the Paracuratorial Paradox»<sup>219</sup> Пол О'Нил рассматривает эту тенденцию в рамках «пара-кураторской» парадигмы, отмечая, что сегодня многие исследователи<sup>220</sup> отказываются ограничивать кураторскую практику созданием проектов выставочного формата и акцентируют такие её аспекты, как научно-исследовательская работа, диалогичность, определённая непредсказуемость и открытость конечного результата. Важным приоритетом становится работа куратора в неразрывной связи с художником и аудиторией, создание в процессе кураторской работы временного пространства для кооперации, со-производства и дискурсивности внутри совместного процесса. Объединяя «несовместимые социальные объекты, идеи и субъективные отношения», такой подход «демонстрирует структурные ошибки и недостатки, присущие понятию герметичных выставок как основной деятельности куратора»<sup>221</sup>. Кураторская работа, понимаемая как работа по сопоставлению произведений искусства, контекстов, сообщений и дискурсов, противостоит привычному «статичному триумвирату куратор-художник-зритель»<sup>222</sup> и стремится к более автономной, самодостаточной эстетике и дискурсивным формам практики, которые могут взаимодействовать и накладываться друг на друга. Таким образом, выставка становится лишь одной из многих форм, которые принимает деятельность куратора, наряду с «нерепрезентативными» процессами.

---

<sup>219</sup> O'Neill P. The Curatorial Constellation and the Paracuratorial Paradox // The Exhibitionist. Journal on Exhibition Making. 2012. № 6. P. 55-60.

<sup>220</sup> В пример приводятся взгляды на современное кураторство Марии Линд, Беатриче Бисмарк и Эмили Пефик.

<sup>221</sup> O'Neill P. The Curatorial Constellation and the Paracuratorial Paradox // The Exhibitionist. Journal on Exhibition Making. 2012. № 6. P. 57

<sup>222</sup> Ibid.

Контекст арт-резиденции, в которой одновременно работают художник и куратор<sup>223</sup>, позволяет по-новому взглянуть на их взаимоотношения, обнаружить возможности и противоречия, которые остаются за пределами поля зрения в других ситуациях. Ведь именно в арт-резиденциях куратор и художник становятся частью общего процесса творческого производства, который происходит в режиме «здесь и сейчас» и значительно отличается от их со-творчества в рамках организации выставок и других художественных событий (где речь идёт, скорее, о «постпроизводстве»).

Следует отметить, что далеко не в каждой арт-резиденции присутствует на постоянной основе профессиональный куратор, в задачи которого входит поддержка работы художника, со-производство проектов, их осмысление с точки зрения художественной критики и представление в формате выставок или специальных мероприятий. В большинстве программ предполагается только техническое сопровождение художников-в-резиденции, которое сводится к вопросам организационного и административного характера. Тем не менее, формат резиденций с кураторской поддержкой (англ. *curated residencies*) занимает важное место в международной сети арт-резиденций и привлекает внимание исследователей. Во многих программах кураторы становятся своего рода проводниками, помогая художникам познакомиться с местной культурной сценой и установить связь с её представителями. Сергей Терентьев, руководитель медиа-центра «Выход» и программы «AiR Karelia» отмечает, что при определённых обстоятельствах арт-резиденция может мыслиться как долгосрочный кураторский проект: «Принимая те или иные решения, мы смотрим на программу в далёкой перспективе, пытаемся связать отдельные

---

<sup>223</sup> В данном случае имеется в виду не одновременная работа кураторов и художников как участников одной и той же программы, но именно сотрудничество художника-в-резиденции и институционального или приглашённого куратора.

её компоненты в одно целое <...> Эта работа граничит с одной стороны с творческой деятельностью, с другой — с культурной дипломатией»<sup>224</sup>.

Кураторская практика в арт-резиденциях может принимать разные формы. Сегодня существует множество программ, приглашающих кураторов в качестве участников, предоставляя им возможность работать над своими исследованиями, знакомиться с местным художественным сообществом и институциями, расширять международную профессиональную сеть. В некоторых случаях результатом работы кураторов-в-резиденции становится отдельный художественный проект — выставка, серия кинопоказов, фестиваль и др. Многие резиденции для кураторов действуют на базе крупных институций — музеев, образовательных учреждений, фондов — и приглашают участников работать с собственными архивами и коллекциями, проводить лекции и семинары для студентов или же предлагать новые идеи для стратегического развития организаций. В этом проявляется взаимовыгодный характер обмена знаниями и опытом между куратором и принимающей стороной. Куратор Кэри Конте, являющаяся директором выставочных программ «International Studio & Curatorial Program (ISCP)» в Нью-Йорке, выделяет пять типов арт-резиденций в контексте кураторской работы<sup>225</sup>:

1. Проектные резиденции, в течение которых кураторов приглашают осуществить выставочный проект, разработанный ранее или созданный на основе исследования формата «in situ»;
2. Совместные резиденции, объединяющие кураторов из разных областей и институций, независимых кураторов и исследователей во временную группу, внутри которой они обмениваются практическим опытом и идеями;

---

<sup>224</sup> Из интервью с Сергеем Терентьевым, руководителем медиа-центра «Выход» 11.04.2017. Личный архив автора.

<sup>225</sup> См. On curatorial residencies // RE-tooling RESIDENCIES: A Closer Look at the Mobility of Art Professionals. Ed. Anna Ptak. Warsaw: Ujazdowski Castle, 2011. P. 100-124.

3. Резиденции «для отдыха» кураторов от институциональной работы и долгосрочных проектов;
4. Гостевые программы, в течение которых куратор-в-резиденции берёт на себя руководство определённой программой в той или иной институции;
5. Образовательные платформы, которые предоставляют молодым кураторам возможность работать под руководством более опытных коллег и получать таким образом новые знания и практические навыки.

Часто кураторов привлекают к процессу организации новых арт-резиденций как художественных экспертов, которые могут сформулировать миссию той или иной программы в соответствие с местным социокультурным контекстом, потребностями институции и её аудитории и существующим международным опытом в этой области. Кураторы, работающие в арт-резиденциях на постоянной основе, как правило, оказываются задействованы на всех уровнях программы. Они являются членами жюри, оценивая поступающие заявки и проводя отбор участников или приглашая их напрямую, работают в тесном сотрудничестве с художниками-в-резиденции, а также занимаются подготовкой публичных презентаций результатов их работы в том или ином формате.

Решение о включении в работу арт-резиденции элемента кураторской поддержки принимается организаторами и всегда зависит от миссии и стратегии той или иной программы. Определяющую роль здесь играет само её устройство и направленность на решение тех или иных задач. Так, например, арт-резиденции, существующие при общественных организациях и художественных коммунах значительно реже интегрируют в свою деятельность кураторов, отдавая предпочтение принципу совместного принятия решений и горизонтальной модели управления. Биеннале и фестивали, организуя резиденции для участников, напротив, стремятся подчинить выбор художников и их работу единому кураторскому видению. К



т. н. «резиденциям с кураторской поддержкой» также относятся тематические резиденции, для которых куратор разрабатывает определённую концепцию, которая в будущем может стать темой выставочного проекта или публикации. В таких случаях художников обычно просят предложить проект, адресованный конкретной проблеме, уже на стадии подачи заявки.

Андреас Хоффман, со-куратор ежегодного фестиваля «Barents Spektakel» и директор международной гостевой программы «Pikene ra Broen», активно работающий с российскими институциями и индивидуальными авторами, видит главную функцию куратора в арт-резиденции в модерировании обмена между художниками: «В работе арт-резиденции существуют два уровня. Во-первых, художники могут увидеть определённое место другими глазами и, отразив это в своём творчестве, представить жителям этой области привычные вещи с новой точки зрения. Во-вторых, они получают новые знания о регионе, будучи не просто туристами, а изучая культурно-исторический контекст. Лично для меня смысл резиденции заключается в том, чтобы собирать вместе художников, часто из разных сфер <...> Так встречаются разные бэкграунды, разные подходы и разная эстетика. Это как смешивать разные ингредиенты на кухне, это эксперимент и самая увлекательная часть в кураторской работе в резиденции»<sup>226</sup>. Наиболее важным представляется в данном контексте работа с молодыми авторами, для которых арт-резиденции часто становятся первым опытом профессиональной работы на международном уровне. Специфика работы художников в арт-резиденции и процессо-ориентированность этих программ оказывают значительное влияние и на сами стратегии кураторской работы: «Процесс творчества значительно интересней, чем результат — именно поэтому система галерей и традиционных выставок терпит поражение, потому что мы видим только итоговый продукт <...> Очень часто мы думаем о продукте, но не обращаем внимания на процесс. Получать

---

<sup>226</sup> Из интервью с Андреасом Хоффманом, со-куратором фестиваля «Barents Spektakel» и директором международной арт-резиденции «Pikene ra Broen». Из архива медиа-центра «Выход».

практический результат работы художника-в-резиденции, безусловно, немаловажно. Но мне не представляется интересным выставлять произведение вне связи с историей его создания»<sup>227</sup>.

Исследователь Жан-Баптист Боли определяет основной ресурс, который арт-резиденции предоставляют художникам, как «время без свойств»<sup>228</sup> (отсылая к названию романа Роберта Музиля «Человек без свойств»<sup>229</sup>). В отличие от продукто-ориентированных программ, резиденции, предоставляющие площадку для работы-в-процессе, чаще испытывают необходимость в фигуре куратора, который мог бы «организовать открытый эксперименту процесс <...> помочь художнику установить контакт и наладить обмен с местной арт-сценой»<sup>230</sup>. В некотором смысле, стратегии функционирования арт-резиденций в качестве лабораторий сотрудничества отражают определённые тенденции в современной кураторской практике. Одну из них — т. н. «лабораторную парадигму» — описывает в своей статье<sup>231</sup> Клэр Бишоп, обращаясь к опыту Марии Линдт, Ханса Ульриха Обриста, Николя Буррио и других известных кураторов. Отличительной чертой нового подхода становится работа с незавершённым произведением: «Адаптация данного *modus operandi* кураторами, продвигающими эту «лабораторную парадигму», стала прямой реакцией на тип искусства, появившийся в 1990-е гг.: это неоконченные работы, интерактивные и неподдающиеся замыканию, часто они представляются скорее как «работа-в-процессе», нежели чем как законченный объект»<sup>232</sup>. Бишоп видит в этом ошибку понимания

---

<sup>227</sup> Из интервью с Андреасом Хоффманом, со-куратором фестиваля «Barents Spektakel» и директором международной арт-резиденции «Pikene på Broen». Из архива медиа-центра «Выход».

<sup>228</sup> RE-tooling RESIDENCIES: A Closer Look at the Mobility of Art Professionals. Ed. Anna Ptak. Warsaw: Ujazdowski Castle, 2011. P. 44.

<sup>229</sup> Музиль Р. Человек без свойств: роман. М.: Иностранка, 2015. 1080 С.

<sup>230</sup> RE-tooling RESIDENCIES: A Closer Look at the Mobility of Art Professionals. Ed. Anna Ptak. Warsaw: Ujazdowski Castle, 2011. P. 45.

<sup>231</sup> Bishop C. Antagonism and Relational Aesthetics // October. 2004. № 110. P. 51-79.

<sup>232</sup> Bishop C. Antagonism and Relational Aesthetics // October. 2004. № 110. P. 51-79. P. 52.

постструктуралистской теории: вместо произведения искусства, открытого разным *интерпретациям*, само *произведение* оказывается бесконечно изменчивым. Формат «лаборатории» и открытого рабочего пространства применяется не только в отдельных кураторских проектах, но и на институциональном уровне. Многие музеи и центры современного искусства («Baltic», «Kunstverein Munich», «Palais de Tokyo» и др.) используют такие метафоры как «лаборатория», «стройка» и «художественная фабрика», чтобы выделиться на фоне традиционных культурных учреждений. В таких случаях арт-резиденции становятся неотъемлемой частью их деятельности. Однако, как отмечает Бишоп, «работа-в-процессе» и художники-в-резиденции начинают объединяться с «экономикой впечатлений» — маркетинговой стратегией, которая стремится заменить товары и услуги режиссируемым и постановочным личным опытом»<sup>233</sup>.

Рассматривая процессо-ориентированный подход в контексте программ арт-резиденций и современного кураторства, необходимо также обратиться к проблеме права на ошибку в работе художественных специалистов. Ошибка здесь не подразумевает дефект, брак или сбой в работе, но является неотъемлемой и естественной частью творческого процесса работы в арт-резиденции. С одной стороны, принятие возможности ошибки или неудачи в процессе реализации того или иного проекта укрепляет анти-рыночный характер резиденциальных программ, делая невозможным точное планирование работы и монетизированную оценку творчества. С другой стороны, это является частью программы противостояния капиталистической парадигме успеха, затрагивающей сегодня все сферы человеческой деятельности, в том числе — сферу искусства. Непреодолимый разрыв между первоначальной идеей и её реализацией делает ошибку неизбежной, но в результате этой ошибки открываются новые перспективы и эстетика. Самуэль Беккет описывает саму деятельность художника как противостояние общепринятой норме стремления к успеху: «Быть художником — значит

---

<sup>233</sup> Bishop C. Antagonism and Relational Aesthetics // October. 2004. № 110. P. 51-79. P. 52.

терпеть неудачу так, как никто не осмеливается это делать»<sup>234</sup>. В 2010 г. в рамках известной книжной серии «Documents of Contemporary Art» выходит специальное издание, посвящённое феномену ошибки в современном искусстве<sup>235</sup>, собравшее эссе, статьи и интервью художников, кураторов и исследователей разных времён (преимущественно, 1980-2000-х гг.) о том, как художники определяли и использовали явление ошибки в своей практике. Эстетика ошибки и сознательный отказ от стремления к классическому идеалу уже давно являются неотъемлемой частью творческой стратегии художника, которые в своей работе выше всего ценит эксперимент и возможность переосмысления привычных понятий.

---

<sup>234</sup> См. Беккет С. Три диалога // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: Издательство ГИТИС, 1992. С. 120–128.

<sup>235</sup> Failure. Ed. Liza Le Feuvre. Cambridge: MIT Press, Whitechapel Gallery, 2010. 238 p.

## Заключение

За последние несколько десятилетий программы арт-резиденций получили широкое распространение в разных странах мира и стали неотъемлемой частью современной художественной инфраструктуры.

Традиция гостевых программ для художников имеет многовековую историю и ведёт своё начало ещё с XVII в., когда во Франции основывается «Римская премия». Позже она получает развитие в «колониях художников» и других центрах культуры в Европе и России. В советское время функцию «прото-резиденций» выполняли дома творчества Союзов художников и писателей, многие из которых продолжают существовать и сегодня. И уже в 1960-е гг. в мире появляются арт-резиденции в их современном виде в Европе и США, а в начале 2000-х гг. — на территории России.

Интенсивное развитие программ резиденций отражает глобальные трансформации, которые происходили в современном искусстве, начиная со второй половины XX в. Принципы работы и устройство арт-резиденций соответствуют представлению о художественной практике как о пространстве междисциплинарного обмена и взаимодействия. В этом контексте всё более значительную роль играет сам творческий процесс, который приобретает такую же значимость, как и конечный результат, а в некоторых случаях становится самоценным. Но несмотря на всё разнообразие форматов и моделей арт-резиденций, которые сегодня существуют, их объединяет общая миссия. Они предоставляют художникам, кураторам и исследователям пространство, время и ресурсы для работы в новом социо-культурном контексте.

Арт-резиденции становятся важным инструментом в контексте индивидуальной карьеры художника, предоставляя участникам возможность обмена опытом и расширения профессиональной сети, а также временное «убежище» от рыночной экономики. Для институций эти программы

становятся возможностью привлечения новых интеллектуальных и творческих ресурсов, которые позволяют им переосмыслить свои взаимоотношения с местным контекстом и актуальную деятельность. Арт-резиденции также инициируют важные социальные, культурные и экономические изменения на тех территориях, где они действуют.

В исследовании арт-резиденций как культурного феномена важную роль играют такие вопросы, как восприятие понятия «дома» в ситуации глобализированного мира, современный номадизм и «детерриториализация пространства», новые модели организации сообществ в виде «множества» и формы временных трудовых отношений, а также понимание искусства как акта взаимодействия.

Одним из важнейших условий расцвета арт-резиденций, который мы наблюдаем сегодня, становится новая парадигма искусства, сформировавшаяся во второй половине XX в. В 1960-1970-е гг. происходит смещение фокуса с производства материального объекта на производство опыта, кардинально меняя существующую систему ценностей в искусстве. Всё бóльшую важность приобретает нематериальное измерение искусства и сам творческий процесс. Художники преодолевают зависимость от технического обеспечения и материальной базы, их образ жизни становится более мобильным, а проекты развиваются в междисциплинарном поле. Деятельность современных арт-резиденции всё чаще носит процессо-ориентированный характер, позволяя художникам сконцентрироваться на получении новых знаний и опыта, исследовании контекста и формировании связей.

В процессе формирования сети арт-резиденций на постсоветском пространстве России важную роль сыграл опыт культурных центров («Академическая дача», Абрамцево, Талашкино) и домов творчества, существовавших в СССР. Их устройство и стратегии работы во многом напоминают программы профессиональной мобильности для деятелей культуры и искусств, которые существуют сегодня. Однако, процесс

формирования современных арт-резиденций в России следовал несколько иной модели, чем той, которая существовала на Западе и был затруднён целым рядом обстоятельств. Одним из них была система строго контроля мобильности населения во времена СССР, которая ограничивала возможности путешествий и свободных перемещений художников вплоть до 1990-х гг.

В культурном комплексе современной России арт-резиденции играют важную роль. Они налаживают каналы связи между локальными художественными практиками и международной арт-сценой, улучшают социокультурный климат в отдельных районах и становятся неформальными образовательными институтами. В то же время, это новое явление в отечественной практике, которое пока что мало изучено.

В рамках данного исследования были рассмотрены программы, действующие на постоянной основе не менее трёх лет в рамках государственных и негосударственных учреждений, входящие в состав международных профессиональных объединений и регулярно принимающие художников из России и зарубежных стран. Особое внимание было уделено арт-резиденциям и проектам с резиденциальным компонентом, существовавшим в России в 2000-2010-х гг. В процессе сравнительного анализа были выявлены отличительные особенности функционирования программ и определены их основные модели и стратегии.

Несмотря на то, что в большинстве случаев отечественные арт-резиденции заимствуют западные модели, в российском контексте они значительно видоизменяются, адаптируясь к местным потребностям. Это проявляется не только в том, как распределяются приоритеты в работе той или иной программы, но и в механизмах финансирования, взаимоотношениях с государственными и общественными структурами, коммерческим сектором и самим сообществом.

С появлением новых моделей и стратегий работы современных арт-резиденций возникает потребность и в новых подходах к кураторской работе.

В этой ситуации куратор и художник становятся частью общего процесса творческого производства, который происходит в режиме «здесь и сейчас» и значительно отличается от их со-творчества в рамках организации выставок и других художественных событий.



## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники на русском языке

1. 3-я Уральская индустриальная биеннале современного искусства // Государственный центр современного искусства. Екатеринбург [Электронный ресурс] URL: <http://www.ncca.ru/events.text?filial=5&id=3084> (дата обращения: 22.04.2017).
2. V Ширяевская биеннале современного искусства. Каталог проекта. Ред. Коржова Н., Коржов Р. Самара: Государственный центр современного искусства, Приволжский филиал, 2008. 100 с.
3. VII Ширяевская биеннале современного искусства. Чужестранцы: Между Европой и Азией. Каталог проекта. Ред. Коржова Н., Коржов Р. Самара: Приволжский филиал Государственного центра современного искусства, 2011. 123 с.
4. Арендт Х. О насилии // Мораль в политике. Хрестоматия. М.: Изд-во МГУ, 2004. С. 312-378.
5. Арт-резиденция ГЦСИ в Кронштадте // Государственный центр современного искусства. Официальный сайт [Электронный ресурс] URL: <http://www.ncca.ru/articles.text?filial=6&id=327> (дата обращения: 04.04.2017).
6. Арт-резиденции Москвы. Новый проект объединения «Выставочные залы Москвы»: город предлагает новые возможности для российских и зарубежных художников // Выставочные залы Москвы. Официальный сайт [Электронный ресурс] URL: <http://vzmoscow.ru/index.php/projects/art-residences> (дата обращения: 23.04.2017).
7. Аристотель. Протрептик. О чувственном восприятии. О памяти; пер. Е. В. Алычовой. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2004. 184 с.
8. Аристотель. Риторика. М.: Лабиринт, 2000. 256 с.

9. Беккет С. Три диалога // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: Издательство ГИТИС, 1992. С. 120–128.
10. Беньямин В. Автор как производитель // Философско-литературный журнал Логос. 2010. № 4 (77). С. 122-142.
11. Бишоп К. Социальный поворот в современном искусстве // Художественный журнал. 2005. № 58/59. С. 33-38.
12. Бурдье П. Культурное поле // Контексты современности-I: актуальные проблемы общества и культуры в западной социальной теории. Казань: Издательство КГУ, 2000. С. 51-56.
13. Бурдье П. Формы капитала; пер. М. С. Добряковой // Экономическая социология. Электронный журнал. 2002. Том 3. № 5 (Ноябрь). С. 60-75.
14. Буррио Н. Эстетика взаимодействия // Художественный журнал. 1999. № 8/29. С. 33-39.
15. Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 216 с.
16. Бухло Б. Х. Д. Неоавангард и культурная индустрия: Статьи о европейском и американском искусстве 1955-1975 годов. М. V-A-C press, 2016. 720 с.
17. Вебер М. Избранные произведения; пер. с нем. Ю. Н. Давыдова. М.: Прогресс, 1990. 808 с.
18. Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 144 с.
19. Выставка «Калининград и Аренсхоп 1:1 - Резиденции и последствия». Государственный центр современного искусства. Калининград [Электронный ресурс] URL: <http://www.ncca.ru/events.text?filial=4&id=882> (дата обращения: 24.04.2017).
20. Выставки КИСИ. Краснодар: Типография, 2013. 65 с.
21. Гнедовская Т. Колония художников в Ворпсведе. История одного сообщества // Искусствознание. 2012. № 1-2. С. 507-545.

22. Гоббс Т. Сочинения; в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1989. 395 с.
23. Государственный доклад о состоянии культуры в Российской Федерации в 2013 году // Министерство культуры Российской Федерации [Электронный ресурс] URL: [http://mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2014/doklad\\_block.pdf](http://mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2014/doklad_block.pdf) (дата обращения: 14.12.2017).
24. Горина И. В. Розанов и П. Флоренский: гений места и топос культуры // Вестник Российского философского общества. 2008. № 1(45). С. 33-37.
25. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? СПб.: Алетейя, 1998. 288 с.
26. Интервью Николя Буррио // Gif.ru [Электронный ресурс] URL: [http://www.gif.ru/themes/culture/bourriaud/view\\_print/](http://www.gif.ru/themes/culture/bourriaud/view_print/) (дата обращения: 29.04.2017).
27. Картирование творческих индустрий: инструменты анализа и оценки. М.: Креативная экономика, 2011. 63 с.
28. Капустина М. Населённый пункт — Старая Ладога // Адреса Петербурга № 13/25 [Электронный ресурс] URL: [http://adresaspb.ru/arch/adresa\\_13/13\\_020/13\\_20.htm](http://adresaspb.ru/arch/adresa_13/13_020/13_20.htm) (дата обращения: 23.03.2017).
29. Кастель Р. Метаморфозы социального вопроса. Хроника наемного труда. СПб.: Алетейя, 2009. 574 с.
30. КОМАРТ клуб. Проект Фонда развития творческих индустрий и культурного туризма. Официальная страница [Электронный ресурс] URL: <http://create.karelia.ru/ru/About/> (дата обращения: 05.04.2017).
31. Концепция «Архстояния» // Архстояние. Официальный сайт [Электронный ресурс] URL: <http://www.arch.stoyanie.ru/about.php> (дата обращения: 23.04.2017).
32. Кронштадские истории: каталог выставки. СПб.: Государственный центр современного искусства, 2014. 40 с.
33. Круглый стол: 6-я Московская биеннале современного искусства // Артгид [Электронный ресурс] URL: <http://artguide.com/posts/888?page=186> (дата обращения: 10.04.2017).

34. Культурные ценности Смоленщины — Талашкино // Официальный портал Администрации Смоленской области [Электронный ресурс] URL: [https://www.admin-smolensk.ru/our\\_region/kultura\\_i\\_turizm/talashkino/](https://www.admin-smolensk.ru/our_region/kultura_i_turizm/talashkino/) (дата обращения: 26.03.2017).
35. Курицын А. Интервью историка Кирилла Кобринина по мотивам проекта «Нижний Новгород: попытка современного описания» // SYG.MA [Электронный ресурс] URL: <http://syg.ma/@kuridzen/intierviu-istorika-kirilla-kobrina-po-motivam-proiекta-nizhnii-novghorod-popytka-sovriemiennogho-opisaniia> (дата обращения: 26.03.2017).
36. Ладога — Музей-заповедник «Старая Ладога». Официальный сайт. [Электронный ресурс] URL: <http://www.ladogamuseum.ru> (дата обращения: 27.03.2017).
37. Лукач Г. Теория романа (Опыт историко-философского исследования форм большой эпики) // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 19–78.
38. Липпард Л. Коалиция работников искусства: это не история // Художественной Журнал. 2010. № 79/80. С. 25-32.
39. Любарский К. Паспортная система и система прописки в России // Институт прав человека [Электронный ресурс] URL: <http://www.hrighs.ru/text/b2/Chapter5.htm> (дата обращения: 31.03.2017).
40. Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека; пер. с англ. В. Николаева. М.: Кучково поле, 2011. 464 с.
41. Международный конкурс «БАШНЯ КРОНПРИНЦ: ВТОРОЕ ПРИШЕСТВИЕ» [Электронный ресурс] URL: <http://kronprinz-competition.ncca-kaliningrad.ru/?> (дата обращения: 24.04.2017).
42. Мизиано В. А. Пять лекций о кураторстве. М.: Ad Marginem Press, 2014. 256 с.
43. Мороз Н. Арт-дача «Пятихатки». Краснодарский край // Артгид. [Электронный ресурс] URL: <http://artguide.com/posts/931> (дата обращения: 20.04.2017).

44. Музей-заповедник «Абрамцево». Официальный сайт [Электронный ресурс] URL: <http://www.abramtsevo.net> (дата обращения: 27.03.2017).
45. Напреенко Г. На горизонте видимости: труд // Разногласия. 2016. № 1. С. 5-11.
46. Начало // Арт-резиденция Звизжи [Электронный ресурс] URL: <http://zvizart.ru/lang/ru/xudozhniki-i-drugie/nachalo/> (дата обращения: 23.04.2017).
47. Николаева Ю. В., Боголюбова Н. М. Межкультурная коммуникация и международный культурный обмен: учебное пособие. СПб.: Litres, 2017. 660 с.
48. Ньюбайджин Д. Введење в креативную экономику. М.: Креативная экономика, 2011. 80 с.
49. О КИСИ // Краснодарский институт современного искусства. [Электронный ресурс] URL: <http://cargocollective.com/kica/About-KICA-O-KISI> (дата обращения: 20.04.2017).
50. О'Нил П. Культура кураторства и кураторство культур(ы). М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 270 с.
51. О проекте // 3-я Уральская индустриальная биеннале современного искусства [Электронный ресурс] URL: <http://third.uralbiennale.ru/o-проекте/> (дата обращения: 25.04.2017).
52. О проекте // 6-я Московская биеннале современного искусства [Электронный ресурс] URL: <http://6th.moscowbiennale.ru/about> (дата обращения: 18.04.2017).
53. Открытый симпозиум Всемирной биеннальной ассоциации Изменения и мобилизация: биеннале современного искусства как ресурс открытости территории» // 3-я Уральской индустриальной биеннале современного искусства [Электронный ресурс] URL: <http://third.uralbiennale.ru/07-10-iba/> (дата обращения: 23.04.2017).

54. Павлова Н. Музей-резиденция «Арткоммуналка. Ерофеев и другие» // Диалог искусств. № 2. 2013 [Электронный ресурс] URL: <http://di.mmoma.ru/news?mid=1212&id=351> (дата обращения: 20.04.2017).
55. Пермская арт-резиденция. Официальный сайт [Электронный ресурс] URL: <http://www.p-a-r.ru> (дата обращения: 20.04.2017).
56. Платон. Сочинения в четырёх томах. Ред. А. Ф. Лосев, В. Ф. Асмус. СПб.: СПбГУ, Издательство Олега Абышко, 2006. 632 с.
57. Полярная арт-резиденция «PolArt» [Электронный ресурс] URL: <http://polart.tilda.ws> (дата обращения: 25.04.2017).
58. «Похожих арт-резиденций нет»: куратор Георгий Никич о миссии галерей-мастерских // Theory & Practice [Электронный ресурс] URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/9693-art-residencies-nikich> (дата обращения: 23.04.2017).
59. Программа художественных обменов между Калининградом и Аренсхопом // Государственный центр современного искусства. Балтийский филиал [Электронный ресурс] URL: <http://www.ncca.ru/articles.text?filial=4&id=198#> (дата обращения: 24.04.2017).
60. Путеводитель по 6-й Московской биеннале современного искусства // Коммерсант.ru. Weekend [Электронный ресурс] URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2810093> (дата обращения: 18.04.2017).
61. Романычева И. Г. Академическая дача: история и традиции. СПб.: Петрополь, 2009. 182 с.
62. Рудакова А. Дмитрий Беляев. Альманах Государственного Русского музея. Вып. 293. СПб.: Palace Editions, 2010. 208 с.
63. Рыбаков И. Приют трудов и вдохновения // Гудок. 22 августа 2003 г. [Электронный ресурс] URL: <http://www.gudok.ru/newspaper/?ID=770403> (дата обращения: 27.03.2017).
64. Северюхин Д. Я. Художники Русского Зарубежья // Лейкинд О. Л., Махров К. В., Северюхин Д. Я. Художники Русского Зарубежья. 1917-1939: биографический словарь. СПб.: Нотабене, 1999. 720 с.

65. Сеннет Р. Падение публичного человека. М.: Логос, 2002. 424 с.
66. Семенюк К. А. Номадическая сингулярность и бунт блудного сына: рефлексия о метафорах культуры // Философия, социология, политология. 22 января 2010 г. С. 64-67.
67. Сконструированные ситуации. Путеводитель по выставке. Калининград: Балтийский филиал ГЦСИ, 2017. 24 с.
68. Смит Т. Осмысляя современное кураторство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 272 с.
69. Соловьёва Ф. Б. Академическая дача // Муниципальное образование «Вышневолоцкий район». Официальный сайт [Электронный ресурс] URL: [http://www.v-volok.ru/raion/akadem\\_dacha.php](http://www.v-volok.ru/raion/akadem_dacha.php) (дата обращения: 21.12.2016).
70. Соломон Э. The Irony Tower: Советские художники во времена гласности. М.: Ad Marginem, 2013. 495 с.
71. Ступкин Е. И. Летопись Академички // Древний Волок. 2004. № 29 (Июль). С. 2-3.
72. Стэдинг Г. Прекариат: новый опасный класс. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 328 с.
73. Транспозиции II: Наши пути к трансцендентной бездомности. Каталог выставки. СПб.: Сборка, 2017. 60 с.
74. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. М.: Республика, 1993. 447 с.
75. Чехонадских М. Трудности перевода: прекаритет в теории и на практике // Художественной Журнал. 2010. № 79/80. С. 39-47.
76. Ширяевская биеннале современного искусства — общая информация. // Государственный центр современного искусства. Самара [Электронный ресурс] URL: <http://www.ncca.ru/programs.text?filial=9&id=102> (дата обращения: 24.04.2017).

77. Янковская Г. А. Искусство, деньги и политика: художники в годы позднего сталинизма. Пермь: Пермский государственный университет, 2007. 311 с.

### **Источники на иностранных языках**

78. A comparative study on artistic mobility 2008 to 2010. Artists moving and learning [Электронный ресурс] URL: [http://blogs.encatc.org/moving-and-learning//files/AML\\_report\\_GE.pdf](http://blogs.encatc.org/moving-and-learning//files/AML_report_GE.pdf) (дата обращения: 01.11.2016).
79. A Manual for the 21st Century Art Institution. Ed. S. Sharmacharja. London: Whitechapel Gallery, 2009. 183 p.
80. Art, Space and Mobility in the Early Ages of Globalization: The Mediterranean, Central Asia and the Indian Subcontinent 400-1650 // Kunsthistorisches Institut in Florenz. Max-Planck-Institut [Электронный ресурс] URL: <https://www.khi.fi.it/4823918/asm> (дата обращения: 30.03.2017).
81. Artist Protection Fund // Institute of International Education [Электронный ресурс] URL: <http://www.iie.org/Programs/Artist-Protection-Fund/FAQs#.WBurbYQhZAY> (дата обращения: 04.11.2016).
82. Artist Residencies // The Hammer Museum. Official homepage. [Электронный ресурс] URL: <https://hammer.ucla.edu/artist-residencies/> (дата обращения: 12.04.2017).
83. Barrett J., Milner J. Australian Artists in the Contemporary Museum. Sydney: Ash gate Publishing, 2014. 240 p.
84. Berliner Künstlerprogramm Daad: Ein Jahr in Berlin. Berlin: Akademie der Künste, 1973; Chronik // Berliner Künstlerprogramm des DAAD [Электронный ресурс] URL: <http://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/chronik.php> (дата обращения: 30.03.2017).
85. Bhandari H. D., Melber J. Art-Work: Everything You Need to Know (and Do) as You Pursue Your Art Career. New York: Free Press, 2009. 304 p.



86. Bishop C. Antagonism and Relational Aesthetics // October. 2004. № 110. P. 51-79.
87. Bishop C. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London: Verso, 2012. 390 p.
88. Bonin C. «Transpositions II: How We Find Our Way to Transcendental Homelessness» // Artforum [Электронный ресурс] URL: <https://www.artforum.com/picks/id=67286> (дата обращения: 29.04.2017).
89. Bourriaud N. Relational Aesthetics. Dijon: Les presses du réel, 2002. 125 p.
90. Bourdieu P. The Field of Cultural Production. New York: Columbia University Press, 1993. 322 p.
91. Bourdieu P. Firing Back: Against the Tyranny of the Market 2. London: Verso, 2003. 98 p.
92. Calinescu M. Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke University Press, 1987. 395 p.
93. Cameron S., Coaffee J. Art, Gentrification and Regeneration – From Artist as Pioneer to Public Arts // International Journal of Housing Policy. 2005. Vol. 5. № 1. P. 39-58.
94. Cazeaux C. Art, Research, Philosophy. New York: Routledge, 2017. 202 p.
95. CEC ArtsLink Back Apartment Residencies for artists and curators in St. Petersburg, Russia // CEC ArtsLink. Engaging communities through international art partnerships [Электронный ресурс] URL: [http://www.cecartslink.org/grants/back\\_apartment\\_residencies/](http://www.cecartslink.org/grants/back_apartment_residencies/) (дата обращения: 08.04.2017).
96. Congdon L. Art, Inc.: The Essential Guide for Building Your Career as an Artist. San Francisco: Chronicle Books LLC, 2014. 184 p.
97. Das Künstlerhaus Lukas [Электронный ресурс] URL: [http://www.kuenstlerhaus-lukas.de/?Das\\_K%FCnstlerhaus\\_Lukas](http://www.kuenstlerhaus-lukas.de/?Das_K%FCnstlerhaus_Lukas) (дата обращения: 24.04.2017).
98. Day A. DIY Utopia: Cultural Imagination and the Remaking of the Possible. Lanham: Lexington Books, 2016. 290 p.

99. Derrida J. On Cosmopolitanism and Forgiveness. New York: Routledge, 2001. 80 p.
100. Lashley C. The Routledge Handbook of Hospitality Studies. New York: Routledge, 2017. 458 p.
101. Lukács G. The Theory of the Novel. Cambridge: MIT Press, 1971. 160 p.
102. Ley D. Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification // Urban Studies. 2003. Vol. 40. № 12. P. 2527–2544.
103. Dilevko J., Gottlieb L. The Evolution of Library and Museum Partnerships: Historical Antecedents, Contemporary Manifestations, and Future Directions. California: Libraries Unlimited, 2004. 247 p.
104. Failure. Ed. Liza Le Feuvre. Cambridge: MIT Press, Whitechapel Gallery, 2010. 238 p.
105. Globalizing Cultures: Art and Mobility in the Eighteenth Century. 2010. Vol. 39. 254 p.
106. Grant D. Museum Residencies Offer Opportunities for Artists // The Huffington Post. 13.12.2015 [Электронный ресурс] URL: [http://www.huffingtonpost.com/daniel-grant/museum-residencies-offer\\_b\\_8799614.html](http://www.huffingtonpost.com/daniel-grant/museum-residencies-offer_b_8799614.html) (дата обращения: 12.04.2017).
107. Groys B. Art Power. Cambridge: MIT Press, 2013. 190 p.
108. Hanley M. S., Barone T. Culturally Relevant Arts Education for Social Justice. London: Routledge, 2013. 258 p.
109. Hanley M. S., Barone T., Sheppard G. L., Noblit G.W. Culturally Relevant Arts Education for Social Justice: A Way Out of No Way. New York: Routledge, 2013. 243 p.
110. Hantelmann D. How to Do Things with Art: What Performativity Means in Art. Dijon: Les presses du réel, 2010. 205 p.
111. Hantelmann D., Meister C. Die Ausstellung: Politik eines Rituals. Zürich: Diaphanes, 2010. 192 S.
112. Honig B. Difference, Dilemmas, and the Politics of Home // Social Research. Vol. 61. № 3. P. 76-125.

113. ICORN: International Cities of Refuge Network [Электронный ресурс]  
URL: <http://www.icorn.org/about-icorn> (дата обращения: 04.11.2016).
114. In this Context: Collaboration & Biennials. Ed. Mabaso N. // Notes on Curating. 2016. № 32.
115. Interview with Kitty Scott, The Banff Centre, Banff, Canada // Residency Unlimited (RU) [Электронный ресурс] URL: <http://residencyunlimited.org/dialogues/interview-with-kitty-scott-the-banff-centre-banff-canada/> (дата обращения: 04.11.2016).
116. Johnson L. Mobility and Fantasy in Visual Culture. New York and London: Routledge, 2014. 312 p.
117. Kaliningrad Sound Art Camp // Калининградский филиал Государственного центра современного искусства [Электронный ресурс]  
URL: <http://www.ncca-kaliningrad.ru/proekty/2009/kaliningrad-sound-art-camp/> (дата обращения: 24.04.2017).
118. Kester G. Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art. Berkeley: University of California Press, 2004. 239 p.
119. Kim D. Y. The Traveling Artist in the Italian Renaissance: Geography, Mobility, and Style. New Haven: Yale University Press, 2014. 304 p.
120. Kralovič J. Cartography of an Event: On the Visuality of the Map in (Neo)Conceptual Art // Sociální studia. Department of Sociology FSS MU. 2015. № 1. P. 9–30.
121. Lipphardt A. Artists on the move. Theoretical perspectives, empirical implications // a.RTISTS IN TRANSIT / How to Become an Artist in Residence. Berlin: Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste (IGBK). 2012. P. 109-122.
122. Lord G. D., Blankenberg N. Cities, Museums and Soft Power. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015. 272 p.
123. Margaroni M., Yiannopoulou E. Metaphoricity and the Politics of Mobility. New York: Rodopi, 2006. 188 p.

124. Menger P. M. Artists as workers: Theoretical and methodological challenges // Poetics. 2001. № 28. P. 241-254.
125. Menger P. M. The Economics of Creativity. Art and Achievement under Uncertainty. Harvard University Press: Cambridge, 2014. 416 p.
126. Mobility of artists in Central and Eastern Europe between 1500 and 1900. ed. A. Lipińska // Ostblick. 2016. № 3.
127. Museum Residency Programme // V&A Museum. Official Webpage [Электронный ресурс] URL: <https://www.vam.ac.uk/info/museum-residency-programme> (дата обращения: 10.04.2017).
128. O'Neill P. The Curatorial Constellation and the Paracuratorial Paradox // The Exhibitionist. Journal on Exhibition Making. 2012. № 6. P. 55-60.
129. Obalil D., Glass C. S. Artists Communities: A Directory of Residencies that Offer Time and Space for Creativity. Westminster: Alliance of Artists' Communities, 2005. 273 p.
130. Obrist H. U. A Brief History of Curating. Zurich: JRP, Ringier, 2011. 246 p.
131. Obrist H. U. Ways of Curating. New York: Faber and Faber Inc., 2014. 183 p.
132. On curatorial residencies // RE-tooling RESIDENCIES: A Closer Look at the Mobility of Art Professionals. Ed. Anna Ptak. Warsaw: Ujazdowski Castle, 2011. P. 100-124.
133. Partnering Arts Education: A Working Model from ArtsConnection. Ed. Jane Nevins. New York: Dana Press, 2005. 57 p.
134. Preziosi D. The Art of Art History: A Critical Anthology. Oxford: Oxford University Press, 2009. 591 p.
135. Rancière J. The emancipated spectator. New York: Verso Books, 2009. 134 p.
136. Rancière J. The politics of aesthetics: The distribution of the Sensible. London: Continuum, 2004. 116 p.
137. Rattenmeyer C. Exhibiting the New Art: «Op Losse Schroeven» and «When Attitudes Become Form» 1969. London: Koenig Books, 2010. 280 p.
138. Peot M. The Successful Artist's Career Guide: Finding Your Way in the Business of Art. Fort Collins: North Light Books, 2012. 224 p.

139. Pooley C. G., Turnbull J. Moving through the City: the Changing Impact of the Journey to Work on Intra-Urban Mobility in XXth Century Britain // *Annales de démographie historique*. 1999. № 1. P. 127-149.
140. Preziosi D. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 2009. 591 p.
141. Rattenmeyer C. *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*. London: Koenig Books, 2010. 280 p.
142. RE-tooling RESIDENCIES: A Closer Look at the Mobility of Art Professionals. Ed. Anna Ptak. Warsaw: Ujazdowski Castle, 2011. 260 p.
143. Res Artis. Worldwide network of artist residencies. [Электронный ресурс] URL: <http://www.resartis.org/> (дата обращения: 10.03.2017).
144. Roderick D. N. *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Criticism*. Berkeley: University of California Press, 1995. 311 p.
145. Schubert K. *The Curator's Egg: The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*. London: Ridinghouse, 2009. 187 p.
146. Smith O. *Developing a Flexible Forum: Early Performance and Publishing* // *The Fluxus Reader*. Ed. K. Friedman. P. 3-21.
147. Smith P., Wilde C. *A Companion to Art Theory*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2008. 552 p.
148. Sorokin P. A. *Social and cultural mobility*. London: Collier-Macmillan, 1964. 645 p.
149. Stupples P. *Art and Money*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2015. 198 p.
150. Sullivan G. Artefacts as evidence within changing contexts // *Working Papers in Art and Design*. 2006. Vol. 4. P. 1-12.
151. Sullivan G. *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*. London: SAGE Publications, 2005. 265 p.
152. Szeemann H. *Museum der Obsessionen von/über/zu/mit Harald Szeemann*. Berlin: Merve Verlag Berlin, 1981. 241 S.

153. The Art Museum as Educator: A Collection of Studies as Guides to Practice and Policy. Eds. Newson B. Y., Silver Z. A.. Berkeley: University of California Press, 1978. 830 p.
154. The Biennial Reader. Eds. E. Filipovic, M. v. Hal, S. Øvstebø. Bergen: Bergen Kunsthall, 2010. 511 p.
155. The Canon of Curating // Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship. 2010. № 11. 112 p.
156. The Fluxus Reader. Ed. Friedman K. West Sussex: Academy Editions, 1998. 312 p.
157. The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life. Eds. N. Thompson, G. Sholette. Cambridge: MIT Press, 2004. 152 p.
158. Thompson N. Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011. Cambridge: MIT Press, 2012. 259 p.
159. Villeneuve P., Love A. R. Visitor-Centered Exhibitions and Edu-Curation in Art Museums. Lanham: Rowman & Littlefield, 2017. 308 p.
160. Wesseling J. See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher. Amsterdam: Valiz, 2011. 305 p.
161. Welsch W. Unsere postmoderne Moderne. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1991. 344 S.
162. Wojak A., Miller S. Starting Your Career as an Artist: A Guide to Launching a Creative Life. New York: Allworth Press, 2015. 304 p.
163. Young I. M. Intersecting Voices. Princeton: Princeton University Press, 1997. 208 p.
164. Zeplin P. The Artist-in-Residence: A New Paradigm for Teaching and Learning in University Art Education // Journal of the World Universities Forum. Vol. 1. № 1. P. 173-182.